

L725

DATE LABEL

Ph
30/11/02

	B		

Call No.....

Date.....

Account No.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.



DATE LABEL

Acc. No.
59419

Call No.....

Date...24...3...64.....

Account No.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

L725

DATE LABEL

30/4/02

	B		

Call No.....

Date.....

Account No.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

نقد ادبی

S. No. 2286

Text.

Ph

1115282

h 2266

h725

DATE LABEL

12/10/12
solution

B

Date.....

Call No.....

Account No.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.



نقد ادبی

جلد دوم

جستجو در اصول و روشها و مباحث نقادی
با
بررسی در تاریخ نقد و نقادان

تألیف:

دکتر عبدالحسین زرین کوب



مؤسسه انتشارات امیر کبیر
تهران، ۱۳۵۴

نیمه اول و دوم (۱۳۵۴ و ۱۳۵۵)
۸۷۷۱ / ۱۳۵۴

۸۷۷۱ / ۱۳۵۴

۸۷۷۱ / ۱۳۵۴

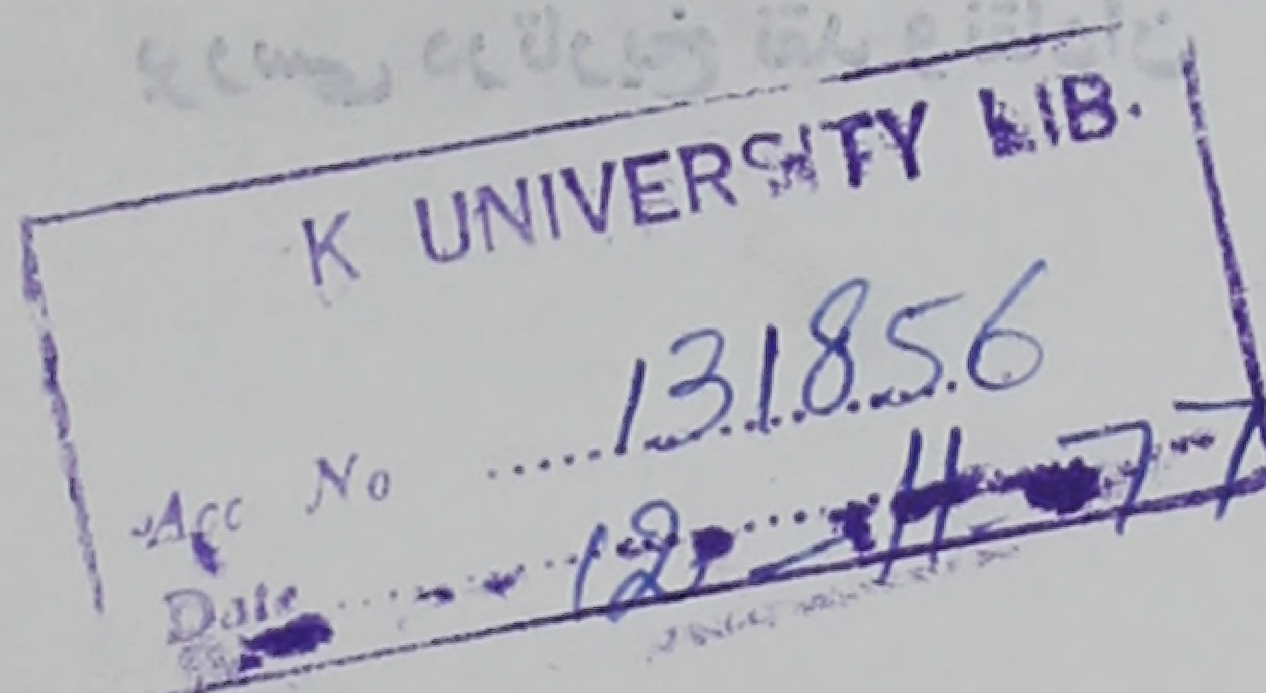
۸۷۷۱ / ۱۳۵۴

کتابخانه

کتابخانه

کتابخانه

کتابخانه



ST/83

کتابخانه



سازمان اسناد و کتابخانه ملی

زرین کوب، عبدالحسین
نقد ادبی (جلد دوم)

چاپ اول: ۱۳۳۸

چاپ دوم: ۱۳۵۴

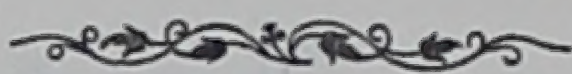
چاپ متن: چاپخانه فاروس ایران، تهران.

چاپ فهرس و یادداشتها: چاپخانه سپهر، تهران.

شماره ثبت کتابخانه ملی: ۱۳۵۴/۱۱/۲۰-۱۳۸۰

حق چاپ محفوظ است.

فهرست مندرجات



۱۰

۴۴۰-۴۴۱	مکتب کلاسیک
۴۴۲-۴۴۳	نزاع در باب قافیه
۴۴۳-۴۴۷	بوالو، نقاد بزرگ
۴۴۷-۴۴۹	کشمکش در باب قدما
۴۴۹-	اهمیت احساس
۴۴۹-۴۵۱	نمایشنامه بورژوا
۴۵۱-۴۵۲	ولادت نقد ادبی
۴۵۲-۴۵۴	پیشروان رمانتیکسم
۴۵۴-۴۵۸	رمانتیکسم و ضد رمانتیکسم
۴۵۸-۴۶۰	ویلمن، سن مارک ژیراردن و نیزار
۴۶۰-۴۶۱	سنت بوو
۴۶۱-۴۶۳	هیپولیت تن
۴۶۳-۴۶۴	فرمانتن و هانکن
۴۶۴-۴۶۵	تأثر نگاران و نقادان دانشگاهی
۴۶۵-۴۶۶	فردینان برونتیر

۱۲

۴۶۷-	انزوای انگلستان
۴۶۷-۴۷۰	تحول ادبیات انگلیسی
۴۷۰-۴۷۲	بحث در باب ارزش شعر
	گفتگو در باب نمایش و مسأله
۴۷۲-۴۷۳	قافیه
۴۷۳-۴۷۵	جان میلتون
۴۷۵-۴۷۸	دیوننت و هابز
۴۷۸-۴۸۲	جان درایدن
۴۸۲-۴۸۴	نقادان دیگر
۴۸۴-۴۸۶	الکساندر پوپ

۱۱

۴۰۵-	آلمان و تجربه فائوستی
۴۰۵-۴۰۷	شبح امپراطوری
۴۰۷-۴۰۹	دنیای شوالیه‌ها
۴۰۹-۴۱۰	استادان خنیاگر
۴۱۰-۴۱۱	هانس زاخس و عصر عرفان
۴۱۱-۴۱۲	آلمان و هومانیکسم
۴۱۲-۴۱۳	شعر و انقلاب مذهبی
۴۱۳-	نفوذ فرانسه
۴۱۳-۴۱۴	لایب نیتس و گوته
۴۱۵-۴۱۷	بودمرو برای تین گر
۴۱۷-۴۱۸	رهایی از نفوذ فرانسه
۴۱۸-۴۲۱	لسینگ
۴۲۱-۴۲۲	وینکلمان
۴۲۲-۴۲۵	هردر
۴۲۵-۴۲۶	طوفان و طغیان
۴۲۶-۴۲۷	کانت و مکتب کلاسیک
۴۲۷-۴۲۸	نهضت رمانتیک
۴۲۸-۴۳۰	شلگل هاو رمانتیکسم
۴۳۰-۴۳۱	نقد رمانتیک
۴۳۱-۴۳۳	روح فائوستی و طغیان
۴۳۵-	اندیشه دکارت، اندیشه فرانسوی
۴۳۵-۴۳۷	پلئیدودوبلی
۴۳۷-۴۳۸	نقد و رنسانس
۴۳۸-۴۴۰	مسأله حقیقت نمائی

۱۴

- ۵۳۵-۵۳۶ سنت‌های ادبی در روسیه
۵۳۶-۵۳۷ روسیه بین شرق و غرب
۵۳۷-۵۳۸ پنجره‌یی بسوی اروپا
۵۳۸-۵۳۹ لومونوسوف و مکتب کلاسیک
۵۳۹-۵۴۰ کاترین و استبداد منور!
۵۴۰-۵۴۲ با فرهنگ فرانسه
۵۴۲-۵۴۴ ادبیات جدید و نظام بردگی
۵۴۴-۵۴۶ نهضت‌های آزادی طلبانه
۵۴۶-۵۴۷ داستان نویسی روس
۵۴۷-۵۴۹ گوگول، داستایوسکی،
تورگنیف و تولستوی
۵۴۹-۵۵۰ شعر و زبان شاعرانه
۵۵۰-۵۵۱ پوشکین و لرمانتوف
۵۵۱-۵۵۲ مشاجره در باب وظیفه شعر
۵۵۲-۵۵۵ بلینسکی، نقاد بزرگ
۵۵۵-۵۵۷ چرنیشفسکی و هرتسن
۵۵۷-۵۵۹ دو برولیووف
۵۵۹-۵۶۰ پیساروف و میخائیلوفسکی
۵۶۰-۵۶۲ لوتولستوی و هنر چیست؟

۱۵

- ۵۶۳-۵۶۴ چشم انداز دنیای امروز
۵۶۴-۵۶۶ ویژگیهای نقد امروز
ادبیات انگلستان و نفوذ
آرنولد و پاتر
۵۶۶-۵۶۷ سینتسبوری و نقد جدی
۵۶۷-۵۶۹ الیوت، ریچاردز، و دیگران
۵۶۹-۵۷۰ هربرت رید، امپسون و ولف
۵۷۰-۵۷۱ چپ گرایان و راست گرایان
۵۷۱-۵۷۲ ادبیات فرانسه و نقد دانشگاهی
۵۷۲-۵۷۳ رمی دو گورمون و دیگران
۵۷۳-۵۷۴

- ۴۸۶-۴۸۷ طلیعه رمانتیکسم
۴۸۷-۴۸۹ ساموئل جانسون
نقادان اسکاتلندی و شاعران
رمانتیک
۴۸۹-۴۹۱ ورد زورث و کالریج
۴۹۱-۴۹۴ نیمه اول قرن نوزدهم
۴۹۴-۴۹۷ عهد ویکتوریائی
۴۹۷-۴۹۹ دومورخ نقاد: مکالی و کارلایل
۴۹۹-۵۰۱ ماثیو آرنولد
۵۰۱-۵۰۳ راسکین، پاتر و اسکار وایلد
۵۰۳-۵۰۵ نقد در پایان قرن
۵۰۵-۵۰۶

۱۳

- ۵۰۷-۵۰۸ دنیای نوبل از استقلال
۵۰۸-۵۰۹ یانکی و «عقل سلیم»
۵۰۹-۵۱۰ استقلال و توسعه
۵۱۰-۵۱۱ جنگ انفصال و ادب ملی
۵۱۱-۵۱۲ مسأله شکسپیر وطنی
۵۱۳- رنسانس امریکائی
۵۱۳-۵۱۴ واشینگتن اروینگ
۵۱۴-۵۱۵ کوپر
۵۱۵-۵۱۷ برایانت
۵۱۷-۵۱۹ ادگار آلن پو
۵۱۹-۵۲۱ امرسون
۵۲۱-۵۲۲ داستان نویسی
۵۲۲-۵۲۴ لانگفلو و لاول
۵۲۴-۵۲۵ نقادان بازاری: ویپل، استدمن
۵۲۵-۵۲۹ والت ویتمن
۵۲۹-۵۳۰ مارک تواین
۵۳۰-۵۳۲ هاوِلز بعنوان منتقد
۵۳۲- داستان نویسی و پایان قرن
۵۳۲-۵۳۴ هنری جیمس

۶۲۳-۶۲۴	اندیشه آزادی ✓
۶۲۴-۶۲۵	ارتباط با سنت‌ها
۶۲۵-۶۲۶	بین دو قطب
۶۲۶-۶۲۷	طبقات در عهد قاجار
۶۲۷-۶۲۹	ادبیات دیوانی و دستگاه قاجار
۶۲۹-۶۳۰	تلقی فقها از ادبیات
۶۳۰-۶۳۱	حکماء و ادبیات
۶۳۱-۶۳۲	میراث سنت
۶۳۲-۶۳۴	ادبیات عوام
۶۳۴-۶۳۵	فکر ترقی و فرهنگ نو
۶۳۵-۶۳۶	برخورد با تمدن غربی
	آخوندزاده و میرزا آقاخان
۶۳۶-۶۳۸	کرمانی
۶۳۸-۶۳۹	ادبیات عهد مشروطه ✓
۶۳۹-۶۴۱	فکر تجدد ادبی
۶۴۱-۶۴۵	ذکاء الملك واعتصام الملك
۶۴۵-۶۴۷	گرایش به سنت
۶۴۷-۶۵۰	محمد قزوینی و تقی زاده
	فروغی، کسروی، بهار، و
۶۵۰-۶۵۸	فروزانفر
۶۵۸-۶۵۹	ادبیات در اوایل عصر جدید
۶۵۹-۶۶۲	تحقیق ادبی
۶۶۲-۶۶۳	نقد در طی سالهای اخیر

۱۷

۶۶۵-۶۶۷	فلسفه و نقد ✓
۶۶۷-۶۶۹	افلاطون و ارسطو ✓
۶۶۹-۶۷۲	کانت و رمانتیسم
۶۷۲-۶۷۵	شیلر و فلسفه کانت
۶۷۵-۶۷۷	هگل و تأثیر فلسفه او
۶۷۷-۶۷۹	شوپنهاور و مسأله سبک
۶۸۰-۶۸۳	واقع گرایی و طبیعت گرایی
۶۸۳-۶۸۵	تأثیر داروین
۶۸۵-۶۸۶	اشارتی به تعلیم مارکس

نقادان آفرینشگر: آنا تول

۵۷۴-۵۷۶	فرانس، و بورژوازی
۵۷۶-۵۷۷	ادبیات تطبیقی و مسأله شعر سره
۵۷۷-۵۷۹	فلسفه برگسون و نقادان عصر
۵۷۹-۵۸۰	آفرینشگران معاصر: ژالو،
	سارتر و دیگران
۵۸۰-۵۸۲	اسپانیا در قرن حاضر
۵۸۲-۵۸۳	هومانیسم تازه در اسپانیا
۵۸۳-۵۸۶	نقد در ایتالیا: کروچه و جنتیله
۵۸۶-۵۸۷	بورگزه، پاپینی و نقادان دیگر
۵۸۷-۵۸۸	ادبیات آلمانی: نیچه و ریلکه
۵۸۸-۵۹۰	ناتورالیسم آلمان
۵۹۰-۵۹۱	اکسپرسیونیسم
	رمانتیک نو و بازگشت به
۵۹۱-۵۹۲	کلاسیک
۵۹۳-۵۹۴	تمایلات تازه در آلمان
۵۹۴-۵۹۷	انقلاب روسیه: فرمالیسم و
	رئالیسم سوسیالیستی
۵۹۷-۵۹۹	امریکا بین بابیت و منکن
۵۹۹-۶۰۰	اسپینگارد و سانتایانا
۶۰۰-۶۰۳	ریچاردز و نقد نو
۶۰۳-۶۰۵	پاوند، الیوت، و فرمالیسم نو
	دیدگاه اجتماعی در نقد
۶۰۵-۶۰۶	امریکائی
۶۰۶-۶۱۰	رمان نویسی و نقد رمان
۶۱۰-۶۱۵	ادبیات نمایشی: از برناردشا
	تا برتولد برشت

۱۶

۶۱۷-۶۱۹	ایران و دنیای غرب ✓
۶۱۹-۶۲۰	پیدایش بورژوازی در ایران ✓
۶۲۰-۶۲۱	قاجاریه و ملاها ✓
۶۲۱-۶۲۳	مستوفیان عهد قاجار

۷۰۷-۸۰۸	هم هست؟	۶۸۶-۶۹۳	فروید و ادبیات
۷۰۸-۷۰۹	ملاك ارزيايى	۶۹۳-۶۹۶	آدلر و يونگ
۷۰۹-۷۱۰	دشواريهاى كارمنتقد		برگسون و ويليام جيمس:
۷۱۰-۷۱۱	ارزش عقل و طبع بعنوان ملك	۶۹۶-۶۹۸	جهات اشتراك
۷۱۱-۷۱۳	تاريخ گرائى و نقد يك بعدى	۶۹۸-۷۰۰	سارتر و فكر ادبيات متعهد
۷۱۳-۷۱۵	مسأله نقش و وظيفه در نقد	۷۰۰-۷۰۱	تاريخ ادبى و طبقه بندى ديلتاي
۷۱۵-۷۱۶	نقد به عنوان تعليم رموز هنر		مفهوم ارتباط بين فلسفه
	منتقد به عنوان ترجمان و	۷۰۱-۷۰۲	و ادبيات
۷۱۶-۷۱۷	واسطه		
۷۱۷-۷۱۸	نقد حكمى		
	نقد عيني و دشواريهاى تحقيق		
۷۱۸-۷۲۱	ادبى		
۷۲۱-۷۲۳	بلاغت و تاريخ ادبى		
۷۲۳-۷۲۴	درباب شناخت سبك		
	نقد همه جانبه، و تفاوت در		
۷۲۴-۷۲۷	سبكها		
۷۲۷-۷۳۰	نقد منتقدان		
۷۳۰-۷۳۱	نقد بعنوان وجدان ادبى		
			۱۸
			نقد و فلسفه: دو گونه شناخت
		۷۰۳-	
		۷۰۳-۷۰۵	غائيت و التزام در ادبيات
		۷۰۵-۷۰۶	محدوديت در شناخت
		۷۰۶-۷۰۷	شناخت منتقد و شناخت فيلسوف
			آيا شعر و ادب نوعى شناخت

يادداشتها

فصل ۱ / ۷۳۳-۷۴۱	فصل ۲ / ۷۴۲-۷۵۶	فصل ۳ / ۷۵۷-۷۶۷
فصل ۴ / ۷۶۸-۷۷۶	فصل ۵ / ۷۷۷-۷۸۹	فصل ۶ / ۷۹۰-۷۹۷
فصل ۷ / ۷۹۸-۸۰۴	فصل ۸ / ۸۰۵-۸۰۹	فصل ۹ / ۸۱۰-۸۱۲
فصل ۱۰ / ۸۱۳-۸۱۶	فصل ۱۱ / ۸۱۷-۸۱۹	فصل ۱۲ / ۸۲۰-۸۲۴
فصل ۱۳ / ۸۲۵-۸۲۹	فصل ۱۴ / ۸۳۰-۸۳۳	فصل ۱۵ / ۸۳۴-۸۳۹
فصل ۱۶ / ۸۴۰-۸۴۵	فصل ۱۷ / ۸۴۶-۸۴۹	فصل ۱۸ / ۸۵۰-۸۵۳

فهرست اعلام

کتاب و رسالات	۸۵۴-۸۶۶	سلسله ها، قبایل، طوایف و طبقات
اعلام	۸۶۷-۸۹۸	
اماکن	۸۹۹-۹۰۵	گزیده اعلام لاتینی
		۹۰۶-۹۱۵
		۹۱۶-۹۲۱

اگر در آلمان نیز مثل اسپانیا، دوره‌یی که در تاریخ اروپا به نام رنسانس خوانده میشود منجر به قطع ارتباط با قرون وسطی نشد ظاهراً تا حدی بدان سبب بود که فرهنگ قرون وسطی خود جلوه‌یی از روح ژرمنی را در اسکولاستیک خویش ارائه می‌کرد. به علاوه آلمان که درین روزگاران هنوز با دوكها، بارونها، و شوالیه‌های خویش چیزی از ملوکطوایفی قرون وسطی را حفظ کرده بود نمی‌توانست از دنیای کاتولیک حکمت و الهیات اسکولاستیک به دنیای هومانیزم عهد رنسانس که به جاذبه تمایلات دنیوی گرایش داشت به آسانی قدم بگذاردمگر آنکه مثل يك فائوست روح قرون وسطایی خود را فدا کند و این کاری بود که آلمان فقط در تجربه اصلاحات مذهبی و گرایش به آیین لوتر کرد. اینکه گانی‌وت منتقد اسپانیایی که ذکرش گذشت همانگونه که دن کیخوته را مظهر اخلاق و آرمان اسپانیایی می‌خواند تجسم روح آلمانی را هم در وجود فائوست می‌یابد در واقع خلاف نیست چرا که آلمان قرون وسطی هم برای آنکه به دنیای عقل و تجربه تمدن جدید-تمدن فائوستی - قدم بگذاردمی‌بایست نخست از پیوندهای روحانی سابق بگذرد و دوران قبل از اصلاحات مذهبی توانست با تردیدها و دغدغه‌های روحانی که معرف روح فائوستی آلمان بود وی را برای این تجربه آمادگی بخشد.

در اواخر قرون وسطی که روح آلمانی برای این تجربه بزرگ فائوستی آماده می‌شد آنچه کشور آلمان را تشکیل می‌داد عبارت بود از مجموعه‌ای نزدیک به چهارصد ولایت و حکومت مستقل کوچک و بزرگ که بر حسب سنتهای دیرینه قرون وسطی امراء عمده این ولایات در انتخاب امپراطور شرکت داشتند و تقریباً نقطه اشتراك

دیگری هم نداشتند جز آنکه همه آنها طالب استقلال بودند و علاقه‌ی به متابعت از امپراطور نشان نمی‌دادند. به علاوه چون امپراطور نیز به وسیله خود آنها انتخاب می‌شد در واقع از امپراطوری جز اسم و عنوانی نداشت و این امیران محلی نیز برای آنکه امپراطوری مورثی نشود غالباً می‌کوشیدند که امپراطوران را از بین خانواده‌های مختلف انتخاب کنند. به علاوه ضعف امپراطور و میل به استقلال در غالب اوقات این امیران محلی را که بعضی از آنها در واقع چیزی هم جز قلمرو کوچک يك شوالیه مستقل در اختیار نداشت و ادار می‌کرد دست به غارت شهرها بزنند، کاروانها را غارت کنند و از بازرگانان و مسافران راهداری مطالبه کنند و البته شهرها که درین ایام تدریجاً به سبب حمل و نقل کالا بین شرق و غرب و شمال و جنوب اروپا کسب قدرت کرده بودند برای حفظ منافع بازرگانی خویش دست به ایجاد و تأسیس اتحادیه‌های بازرگانی زدند که از آنجمله، شهرهای شمالی آلمان اتحادیه هانزا را به وجود آوردند و شهرهای جنوبی و غربی هم اتحادیه‌های شواین و راین را تشکیل دادند و قدرت اقتصادی این اتحادیه‌ها شهرهای آزاد عدیده به وجود آورد چنانکه مقارن سده چهاردهم قسمت عمده بلاد آلمان در قبضه قدرت طبقات بازرگانان قرار داشت و این وضع شوالیه‌ها و بارونها را که تدریجاً و در دنبال عواقب جنگهای صلیبی و کشف سلاحهای آتشین بخش عمده قدرت خود را از دست داده بودند و با اینهمه مظهر دنیای ملوکطوایفی قرون وسطی به شمار می‌آمدند با شهرها به معارضه و می‌داشت و چیزی مثل «قانون جنگل» را در روابط بین آنها با شهرها و نیز در روابط بین طبقات شهری و روستایی حکم روا می‌کرد. در داخل شهرها بین طبقات عالی با عناصر میانه‌حال که شهریان (= Bürger) خوانده می‌شدند، و همچنین با طبقات فقیر که در واقع بار عمده سختی‌های زندگی بردوش آنها قرار داشت برخوردی مستمر محسوس بود و درین میان دهقانان در تصادم دایم بین کلیسا و اربابان فئودال بیش از سایر طبقات رنج و فشار می‌دید. بین فئودال‌ها و امپراطور هم منازعه دایم به طور پنهانی یا آشکار در جریان بود و هر يك می‌کوشید تا دیگری را ضعیف کند و از میدان به دربرد. فرمان‌دین (Goldene Bulle) مربوط به کارل چهارم که در ۱۳۵۶ صادر شد و به موجب آن هفت تن از امیران بزرگ ولایتی به عنوان شاهزادگان منتخب (Kurfürsten) در امر انتخاب امپراطور و در حل و فصل مسایل عمومی صاحب

رأی شدند و مجلسی هم به نام رایشتاگ برای اجتماع آنها مقرر گشت نیز در عمل تأثیر قاطعی در بهبود روابط بین امپراطور و امیران محلی نبخشید و در بعضی موارد امپراطور چنان خفیف و ناتوان به نظر می آمد که تصور می رفت شاهزادگان اصلاً این نکته را که در سرزمین آنها امپراطوری هم هست فراموش کرده اند. در همین آستانه عصر مارتین لوتر (۱۵۴۶-۱۴۸۳) هم چند امپراطور و رایشتاگ وجودی اسمی داشتند لیکن آنچه وجود رسمی و واقعی داشت فقط ملوک طوایفی و هرج و مرج بود. معهذا در شهرهای جنوبی بازرگانان و صاحبان معادن آن اندازه قدرت داشتند که در اوایل قرن شانزدهم توانستند با صرف پول هنگفت، شارلکن یا کارل پنجم (۱۵۵۸-۱۵۰۰) - نواده پادشاهان کاتولیک اسپانیا - را به امپراطوری برگزینند (۱۵۱۹) اما وسعت فوق العاده قلمرو وی که گفته می شد آفتاب هرگز در آن افول نمی کند و جنگهای طولانی او که قوای خود او و کشورش را تحلیل برد سبب شد که او نیز نتواند حیثیت و اعتبار امپراطوری را دیگر باره احیاء کند و بعد از وی نیز آلمان که به جهت نهضت اصلاحات مذهبی محل نزاع بین هوخواهان و مخالفان آیین لوتر گشت و در برخورد بین اتحادیه امراء پرتستان با اتحادیه امیران کاتولیک در آنجا طبعاً کار به مداخله بیگانگان هم کشید شاهد یک رشته جنگهای مخرب و خونین و طولانی به نام جنگهای سی ساله (۱۶۴۸-۱۶۱۸) گشت که آلمان را سراپا در خون کشید و در پایان جنگ آنچه باقی ماند هرج و مرج قدرتهای محلی بود و آنچه از بین رفت شبح یک قدرت امپراطوری. با اینهمه خانواده هابسبورگ توانست بازمانده قدرت خانوادگی خود را در آینده صرف ایجاد یک امپراطوری اتریش و هنگری کند، و نیم قرن بعد یک خانواده پروس - هوهنتسولرن (۱۹۱۸-۱۷۰۱) - توانست چیزی را که می بایست هسته اصلی دولت واحد آلمان گردد به وجود آورد.

اما سیر ادبیات نیز درین احوال همواره پایه پای حوادث بود. مقارن اواسط قرن چهاردهم آیین شوالیه گری قرون وسطی در آلمان به سرعت روی به انحطاط آورد چرا که توسعه شهرهای آزاد و قدرت یافتن طبقات عالی شهری دیگر مجالی برای دوام آن آیین باقی نمی گذاشت. به همین سبب شرایط و اصولی هم که در گذشته موجب پیدایش ادبیات پهلوانی گشته بود تدریجاً از میان رفت. این ادبیات پهلوانی

که مخصوصاً در قرن سیزدهم در دربارهای امیران ولایتی توسعه یافته بود درین زمان مشتمل بود بر داستانهای حماسی، افسانه‌های مربوط به شوالیه‌ها و پهلوانان، و ترانه‌های عشقی. در بین داستانهای حماسی غیر از داستان ناتمام هیلدبران که نوعی رستم و سهراب آلمانی است و تعلق به حدود اوایل قرن نهم دارد^۲، آنچه مخصوصاً درین ایام شهرت و رواج بیشتر داشت عبارت بود از منظومه نیبلونگن (Nibelungenlied) که تأثیر قرون وسطی در شکل موجود آن آرمانهای مسیحی را با تعدادی رسوم و افکار عهد شرك ژرمنی بهم در آمیخته است و ظاهراً مربوط به اوایل قرن سیزدهم باشد. داستانهای پهلوانی غالباً نظیر حکایات پهلوانان میزگرد، و در هر حال مربوط به همان احوال است. از جمله داستان پادشاهی فال درین میان شایان ذکر است که یک شوالیه آلمانی به نام ولفرام فن اشن باخ آن را در حدود سنه ۱۲۰۰ به نظم آورد، و داستانی بود در باب جستجوی جام مقدس، که در ادب قرون وسطی غالباً به عنوان رمزی از یک جستجوی عرفانی است. همچنین داستان تریستان که آن را نیز در حدود ۱۲۱۰ شاعری به نام گو تفریدفن اشتراسبورگ به نظم آورد و هر دو داستان تقلید و تکرارهایی بودند از نظایر خویش در ادب فرانسوی. رنگ شرقی که در داستان اخیر هست ظاهراً می‌بایست منسوب به وجود یک مأخذ مشترک بین آن با بعضی قصه‌های شرقی باشد چنانکه یک داستان پهلوانی دیگر هم در همین ایام به وجود آمد موسوم به هانری پینوا (Der arme Henrich) که نیز تا حد زیادی رنگ و بوی شرقی دارد. داستان اخیر منظومه‌یی بود از یک شاعر آلمانی به نام هارتمان فن آوه (۱۲۱۵-۱۱۷۰) که گوینده در طی آن داستان شوالیه‌یی را توصیف می‌کرد که مبتلای جذام شد و با رنج و دردی که داشت از اینکه خون یک دختر روستایی را به جهت علاج خویش بریزد خودداری کرد و به همین سبب شفقت الهی او را با معجزه‌یی شفا داد. داستان یادآور حکایتی از گلستان سعدیست^۳ و آیا ممکن نیست مأخذ هر دو شاعر که در عهد جنگهای صلیبی می‌زیسته‌اند داستان واحدی باشد؟ البته در مورد شاعر آلمانی گفته‌اند که وی داستان را از یک واقعه مشابه که برای خویشانش روی داده است اخذ کرده است و بیشتر احتمال داده‌اند که با داستان ابراهیم و فرزند وی مربوط باشد.^۴ اما آنچه به نام ترانه‌های عشقی (Minnesang) خوانده می‌شود و در حقیقت نوع آلمانی اشعار تر و بادورهای فرانسه و اسپانیا محسوبست

معرف عشقی عالی و ظریف و مقرون با آداب است که در عین حال انعکاس زندگی فئودال را در انواع شعر غنایی نشان می‌دهد و البته بین این عشق عالی (Minne) با عشق عادی (Liebe) به قدر اختلاف بین زندگی توأم با آداب و مبادی طبقات اشرافی با زندگی عادی طبقات معمولی نیز تفاوت هست. این نوع شعر که ظاهراً اول بار در حدود نواحی اطراف رود راین به وجود آمد و سپس به دربار امیران محلی اتریش، و به ولایات واقع در جنوب آلمان نفوذ کرد رابطه عشق و عاشقی را بر مبنای نوعی تصور فئودالی که در آن، عاشق در حکم تابع و رعیت و معشوق در حکم مالک و ارباب است تصویر می‌کند و در پیدایش آن نیز مثل پیدایش تعدادی از داستانهای پهلوانی قرون وسطی که ذکرشان رفت و همه آنها با دوران جنگهای صلیبی ارتباط دارند تأثیر قریحه شرقی یا ترانه‌های عربی اندلسی نیز قابل ملاحظه است.^۵

معهدا در اواخر قرن چهاردهم با انحطاط سریع دنیای شوالری و با ترقی تدریجی شهرهای آزاد و اتحادیه‌های آنها ادبیات نیز رنگ ملوک‌طوایفی را تدریجاً از دست داد و رفته رفته رنگ زندگی شهری را گرفت. چنانکه در آستانه ظهور انقلابات مذهبی نه فقط ادبیات پهلوانی به طور بارزی روی به انحطاط داشت بلکه شعر عاشقانه درباری و اشرافی هم اندک اندک روی به انحطاط آورد و آنچه طبقات متوسط و عامه را درین دوره مشغول داشت و ذوق و قریحه شاعران را برانگیخت عبارت از ترانه‌های عامیانه (Volkslied) و ترانه‌های استادان (Meistergesang) بود. ترانه‌های عامیانه که مخصوصاً شامل ترانه‌های عشقی، تصنیف‌های راجع به رقص و مستی، و نغمه‌های مربوط به جنگ و حوادث بود درین دوره با وفور قابل ملاحظه‌یی انتشار یافت. چنانکه حکایات مضحک و نادرهم مثل آنچه در مجموعه داستانهای معروف تیل‌اولن اشپیگل جمع شده بود معرف روح عامه بشمار می‌آمد. ترانه‌های عشقی هم که در گذشته مخصوصاً در درگاه امیران محلی رواج داشت در آثار شاعران منسوب به طبقه متوسط خود را با روح زندگی بورژوا که درین هنگام جایگزین روح فئودالی شده بود منطبق کرد و بدینگونه در طی قرن چهاردهم تا شانزدهم مرده ریگ سرایندگان ترانه‌های عشقی، در نزد این طبقه جدید که خود را استادخیاگر (Meister-singer) می‌خواندند ادامه پیدا کرد. این شاعران تازه نیز هر چند شعرشان در باب

مضامین مربوط به عشق و عاشقی بود اما نه در آن گونه مضامین محدود می شد و نه عشق را به آن آداب مقید می کرد. به علاوه اینها دیگر با نجیب زادگان، شهزادگان، و درباریان منسوب نبودند بلکه بیشتر از پیشه‌وران و ارباب حرفه بشمار می آمدند و همین نکته سبب می شد که رنگ زندگی عادی شهری در آثارشان مشهود شود. استادان خنیاگر مخصوصاً از آن جهت که در اشعار خویش قواعد و اصولی را با نظم و ترتیبی مبتنی بر سلسله مراتب رعایت می کردند آثار آنها از لحاظ نقد ادبی و تحول آن در تاریخ ادب آلمانی اهمیت خاصی دارد.

در بین اینگونه سرایندگان يك تن از استادان معروف به نام هانس زاخس (۱۴۹۸-۱۵۷۸) به سبب آنکه نسبت به مارتین لوتر اظهار علاقه و تحسین کرد نامش با نهضت اصلاحات مذهبی هم مربوط شد و شهرت بیشتر یافت. وی با آنکه زبان لاتینی می دانست و اهل سواد بود حرفه کفاشی را برگزید و با این وضع در شهرها می گشت و شیوه شاعری را تعلیم و نشر می کرد. هانس در انواع مختلف شعر طبع آزمایی کرد و قدرت قریحه نشان داد و حتی بعدها مورد تحسین امثال گوته و واگنر هم واقع گشت. طریقه این استادان خنیاگر که دارای تشکیلات و اتحادیه صنفی هم بودند مبتنی بر پیروی از تعدادی قواعد و اصول بود که بر حسب اظهار مهارت در کار و در طی حضور در مجالس و شرکت در مسابقات ادبی البته تازه کاران مستعد این فرصت را می یافتند که اندك اندك در طول سلسله مراتبی که طی آنها با تشریفات خاص و با دآوری استادان با سابقه امکان داشت از مرحله شاگرد (Schüler)، همشاگرد (Schulfreund) و سخنور (Dichter) به مرتبه استاد (Meister) برسند و با رموز و فنون شیوه شاعری به درستی آشنایی حاصل کنند. البته آنها در ضمن طی این مراحل غیر از اصول شاعری طبعاً با فنون نقادی و سخن‌سنجی هم که لازمه احراز قدرت دآوری و نظارت در اجرای اصول و قواعد فن شاعری بود آشنا می شدند. باری، در اواخر قرن پانزدهم و در سراسر قرن شانزدهم تقریباً در تمام شهرهای جنوب آلمان استادان خنیاگر برای خود مدارس فعال و حوزه‌های پر رونقی داشتند و همه جا علاوه بر اشتغال به شعر و شاعری، مروج نوعی نقد فنی هم به شمار می آمدند.

البته غیر از شیوه استادان خنیاگر که هانس زاحس توانست با ستایش از لوتر و با نکوهش از مفسد کشیشان دروغین هنر آنها را در خدمت نهضت اصلاحات مذهبی قرار دهد پاره‌یی عوامل ادبی دیگر نیز درین ایام، و حتی از مدت‌ها قبل، تدریجاً روح فائوستی را در آلمان تقویت می‌کرد و آن سرزمین را برای پیدایش نهضت اصلاحات آماده می‌ساخت. از آنجمله گرایش‌های عرفانی و توسعه شیوه‌های هومانیزم را در اینجا باید ذکر کرد. عرفان آلمان که به وسیله آثار و تعالیم کسانی چون مایستر اکهارت (۱۳۲۷-۱۲۶۰)، یوهانس تاولر (۱۳۶۱-۱۳۰۰) و توماس آکمپیس (۱۴۷۱-۱۳۷۹) که يك اثر نویسنده اخیر، به نام «تقلید مسیح» زیباترین کتاب مسیحی بعد از انجیل به‌شمار می‌آمد، به هر نحوی بود در نفوس مستعد در سراسر دنیای آلمان تأثیر قابل ملاحظه‌یی کرده بود قبل از هر چیز يك نوع تلقی شخصی یا تفسیر غیر رسمی از آیین مسیح محسوب می‌شد و اذهان را می‌توانست برای رهایی ازین فکر که کلیسا و دستگاه پاپ بین انسان و خدا نقش میانجی دارد رها کند و گرچند خود این عارفان نسبت به پاپ و کلیسا هرگز در صدد اظهار طغیان یا واکنش هم‌بر نیامده باشند. تعدادی از عرفای عصر در عین حال دست به ترجمه کتاب مقدس هم زدند و بدینگونه بین عرفان و هومانیزم رابطه‌یی به وجود آوردند. اما هومانیزم نه فقط از آن جهت که در فهم و تفسیر کتاب مقدس شیوه مطمئن‌تر و تازه‌تری را ارائه کرد بلکه نیز از آن لحاظ که در نقد مفسد احوال کشیشان کوشش داشت با نهضت اصلاحات مربوط بود و روح فائوستی را در آلمان نشر و تقویت نمود.

با اینهمه آنچه جنبه فائوستی روح ژرمنی را در هومانیزم جلوه بیشتر بخشید علاقه‌یی بود که بعضی از هومانیزست‌ها را در انتقاد از کلیسا تا به اظهار شك و حیرت در عقاید نیز کشانید. از جمله کنرادس سلتس که درین سالها با پول ما کسی میلیان يك آکادمی شعر در وینه به وجود آورد (۱۵۰۱) که گاه دربارهٔ ابدیت روح و حتی وجود خدا و ندسؤالهای منکرانه داشت. هومانیزست دیگر به نام کنرادوس روفوس به شاگردان خویش تعلیم می‌داد که اقوال فلاسفه را از کلام کشیشان معتبرتر بشمارند. یوهانس-رویشلین (۱۵۲۲-۱۴۵۵) هم هومانیزست دیگری بود که درین زمانها در دانشگاه هایدلبرگ استاد عبری بود. وی در دفاع از کتابهای یهود که ارباب کلیسا در صدد

سوختی آنها بودند چنان به جد ایستادگی کرد که يك قهرمان واقعی هومانيسم به - شمار آمد - در مشاجره‌یی که به خاطر این دفاع او بین موافق و مخالف در گرفت قریحه نقادی هم مجال تازه‌یی برای تجلی یافت. در بین کسانی که هر يك به شیوه خویش درین ماجری بدفاع از وی برخاستند اولریش فن هوتن، و اراسموس را باید ذکر کرد. البته تلقی اولریش (۱۵۲۳-۱۴۸۸) که هومانيست شاعر و طنزسرائی بود، تندتر و خشم‌آلودتر از تلقی اراسموس بود.^۶ اراسموس (۱۵۱۷-۱۴۶۹) هر چند از حیث نژاد هلندی محسوب می‌شد باز به هر حال پرورده دنیای فرهنگ آلمانی بود. وی که مخصوصاً به خاطر يك رساله انتقادی معروف خود در ستایش دیوانگی شهرت جهانی دارد محقق طنز نویس هم بود و در يك رساله معروف که به صورت گفت‌و شنودی فرضی بین پاپ جولوس دوم با پطرس مقدس دربان بهشت نوشته است طنزی بسیار تند نسبت به مفاسد کلیسا و دستگاه پاپ ارائه کرد. مع هذا در ماجرای انقلاب لوتر جانب لوتر را نگرفت و همچنان در اردوی کاتولیک باقی ماند. اما بدون او نیز هومانيسم آلمان با نهضت اصلاحات مربوط شد و لوتر و رفیقش ملانکتون (۱۵۶۰-۱۴۹۷) هومانيسم را نیز در خدمت اصلاح مذهبی به کار گرفتند.

در مدت يك قرن (۱۶۱۸-۱۵۱۷) که بین اولین اعتراضات لوتر بر ضد پاپ و آغاز جنگ‌های سی ساله فاصله شد روح فائوستی آلمان تقریباً به کلی تحت تأثیر هیجانات ناشی از انقلاب مذهبی بود. هومانيسم بدانگونه که اراسموس و دیگران آن را تلقی کرده بودند تدریجاً موقوف شد، طبع و نشر متون قدیم کلاسیک از رواج افتاد، و انتشار آثار ادبی به طور کلی محدود گشت. چنانکه گویی تمام فعالیت ذهنی و عقلی در آلمان متوجه مشاجرات مربوط به اصلاحات مذهبی شد. حتی شعر هم به سلاح مذهب تبدیل گشت. با اینهمه شعر در طی این آشوب و غوغای مشاجرات چندان مجالی برای عرض وجود نیافت. يك دوتن از شاعران معروف این عصر مثل گریفیوس (۱۶۶۴-۱۶۱۶) و سیلهزیوس (۱۶۷۷-۱۶۲۴) هم از آیین پرتستان به کاتولیک برگشته بودند و ظاهراً آرامش روحانی را در راهیابی از تجربه فائوستی روح آلمانی یافته بودند. سیلهزیوس مجموعه اشعار مذهبی نشر کرد که لحن عرفانی

دارد، گریفیوس هم درام‌نویس بود و در پاره‌یی آثارش گه‌گاه نشانه‌هایی نیز از تأثیر شکسپیر یافته‌اند.^۷

در تمام طول این قرن روی هم‌رفته هیچ اثری که از حد و مرز آلمان بگذرد و در همه اروپا شهرت و قبولی حاصل کند به وجود نیامد. البته تعداد کسانی که داعیه شاعری و نویسندگی داشتند کم نبود اما چیزی که آثار آنها را از وصول به اوج ابتکار و اصالت باز می‌داشت گرایش عمومی آنها بود به تقلید و تبعیت از شیوه‌های فرانسوی. حتی زبان آلمانی درین دوره پر بود از تعبیرات و ترکیبات فرانسوی. این زبان که در طی تحول طولانی خویش و بررغم تفاوت در لهجه‌های شرقی و غربی و شمالی و جنوبی خود تدریجاً تعدادی لغات بیگانه (Fremdwörter) و الفاظ مستعار (Lehnwörter) از لاتینی و ایتالیائی و اسپانیائی و حتی عربی در آن راه یافته بود در این ایام به شدت از لغات و از طرز تعبیرات خاص فرانسویها گرانبار گشته بود. این غلبه ذوق فرانسوی به جایی رسیده بود که بعضی نویسندگان از اینکه در آلمان تقریباً همه چیز از زندگی تا مرگ انسان دارد رنگ فرانسوی می‌گیرد اظهار تأسف می‌کردند و برخی با ابراز ناخرسندی خاطر نشان می‌کردند که «فرانسویها بینی زبان آلمانی را بریده‌اند و به جای آن بینی دیگری گذاشته‌اند که اصلاً با گوش آن سازگار نیست»^۸ و بدینگونه این تقلیدگرایی، ادبیات آلمانی را به شدت درین ایام کم‌مایه کرد. حتی تا اواسط قرن هجدهم نیز این نفوذ فرانسوی ادبیات آلمان را تحت سیطره خویش داشت.

در پایان قرن هفدهم آنچه آلمان را بعد از تجربه لوتری از لحاظ عقلی برای يك تجربه فائوستی تا حدی آماده کرد تعلیم لایبنیتس (۱۶۴۶-۱۷۱۶) فیلسوف معروف بود که البته تأثیر آن تا یکدو نسل بعد ظاهر نشد. شوق و علاقه لایبنیتس به تمام رشته‌های مختلف معارف و علوم یادآور جامعیت ارسطو و تا حد زیادی معرف اشتهای فائوستی در علم و در زندگی بود. لایبنیتس نه فقط بزرگترین ریاضی‌دان عصر بلکه در عین حال فیلسوف بزرگ، عالم الهی، لغت‌شناس ادیب، مورخ و فیزیکدان هم بشمار می‌آمد و ظاهراً همین وسعت قلمرو تحقیقات بود که تصور

وجود يك نوع هماهنگی متافیزیکی و هندسی را در نظام عالم به ذهن وی القاء می کرد و او را وامی داشت تا در رفع تضادها بکوشد: در فلسفه روح و ماده رادر آنچه جوهر فرد (Monade) می خواند به هم در آمیزد، در الهیات خیر و شر را در مصلحت و پیروی از خیر اعلی (Optimus) آشتی دهد، و حتی در عالم سیاست هم بکوشد تا وحدت پرتستان و کاتولیک، وحدت آلمان، و نیل به يك صلح اروپائی را هم با طرح نقشه هایی - هر چند غالباً تخیل آمیز و دور از جنبه عملی - ممکن سازد و در حالی که در پیرامون او تمام اروپا، و تمام دنیا درون فقر و رنج و جنگ غوطه می خورد با خوش بینی ساده لوحانه ای که شایسته طنز نیشدار ولتر هم هست، بگوید در این دنیا که بهترین عوالم ممکن است هر چه هست به بهترین وجه است^۹. با این همه روح فائوستی آلمان که در لایب نیتس تجسم بالنسبه کاملی یافت در قرن وی البته نمی توانست تمام شور و شوق خود را تجلی دهد. ازین رو بود که خود لایب نیتس در پایان عمر متهم به الحاد شد و وقتی در هفتاد سالگی در عزلتکده خویش جان داد نعش او را بدون هیچ تشریفات و همچون جنازه يك راهزن به گورستان بردند. در واقع آلمان در آن زمان بیش از آن تحت سلطه فرهنگ فرانسوی قرار داشت که بتواند يك دگرگونی بزرگ روحی را که لازمه يك انقلاب فائوستی پیوندگسل باشد تحمل کند. این غلبه روح فرانسوی در خود لایب نیتس هم تا حدی بود که او نیز جز آنچه به زبان لاتینی تصنیف کرد سایر آثارش را به فرانسوی نوشت. اما کسی که در دنبال تعقل گرایی فلسفی لایب نیتس کوشید تا سبک کلاسیک فرانسوی را به عنوان میراث تعقل گرایی در ذوق و ادب توجیه کند، یوهان کریستف گوئتشد - (۱۷۰۰-۱۷۶۶) بود که اولین آکادمی آلمان را به وجود آورد و در فرهنگ آلمانی در دهه های نخستین سده هجدهم تأثیر قابل ملاحظه ای بر جای نهاد. وی شاعر و منتقد بود و در زمینه فن شعر، فن بلاغت، و زبان شناخت آثاری به وجود آورد اما در سخنوری سبک کلاسیک فرانسوی را به عنوان شیوه ای که مبتنی بر عقل و ذوق است تبلیغ می کرد و با تعلیم او شهر لایپزیگ که وی در آنجا تدریس می کرد در واقع تبدیل به کانون نشر فرهنگ فرانسوی گشت. مثل بوالو (۱۷۱۱-۱۶۳۶) شاعر و نقاد فرانسوی که وی در حقیقت تعلیم او را دنبال می کرد حقیقت و زیبایی را موافق می یافت و خود او نیز در آثاری که به شیوه راسین (۱۶۹۹-۱۶۳۹) شاعر فرانسوی

پرداخت همین مبادی و اصول کلاسیک فرانسوی را پیروی می کرد. معهذافراط در گرایش به این جاذبه فرانسوی ناچار چنانکه انتظار می رفت منجر به عکس العمل شد و مشاجرات ادبی مفصلی پیش آورد که نقد ادبی را در آلمان قرن هجدهم در مسیر روشنی انداخت. البته فکر پیروی از قدماء و حتی از اسلوب فرانسوی در آلمان سابقه داشت و حتی هفتاد سالی قبل از ولادت گوته، یک شاعر و منتقد دیگر آلمان به نام مارتین اوپیتس (۱۶۳۹-۱۵۹۷) در رساله بی به نام فن شعر آلمانی (۱۶۲۴) آنرا به تأکید بیان کرده بود و حتی با آنکه از افراط در استعمال الفاظ بیگانه در شعر جاری انتقاد کرده بود در شعر شیوه سرایندگان فرانسوی خاصه رنسار (۱۵۸۵-۱۵۲۴) و مالرب (۱۶۲۸-۱۵۵۵) راستایش کرده بود و از اینها گذشته استعمال بعضی اوزان و قوالب را که غالباً مخصوص شعر فرانسوی بود در شعر آلمانی توصیه کرده بود. چنانکه شاگردش پاول فلمینگ (۱۶۴۰-۱۶۰۹) تقلید از سبک کلاسیک ایتالیایی را، و یک تن دیگر از پیروانش بنام گریفوس که پیش ازین ذکر از وی رفت رعایت قاعده «وحدت های سه گانه» را در نمایش نویسی توصیه کرده بودند. اما گوته شد که مبانی کلاسیک فرانسوی را بر اساس تعلیم بوآلوترویج می کرد در واقع سبک فرانسوی را در عالی ترین تجلی خویش به عنوان سرمشق ذوق ارائه می نمود.

اما در نیمه قرن هجدهم حوادث و اوضاع اروپا دیگر برای دوام این نوع ادبیات طبقه اشرافی چندان مساعد به نظر نمی رسید طبقه متوسط که تدریجاً در آلمان و در تمام اروپا داشت به روی کار می آمد با این سنت های راکد که دنیای طبقه جدید اشراف را تثبیت و تحکیم می کردند نمی توانست چندان موافق باشد. با آنکه در همین سالها ولتر (۱۷۷۸-۱۶۹۴) شاعر و فیلسوف فرانسوی از دربار درخشان فردریک بزرگ (۱۷۸۶-۱۷۱۲) پادشاه پروس «بر تمام دنیای معنوی»^{۱۰} آلمان فرمان می راند با وجود پیشرفت تدریجی طبقه متوسط که اوج نهضت آن در «انقلاب کبیر» فرانسه تجلی یافت، در جامعه آلمانی که از دوران اتحادیه های هانزا رفته رفته مغلوب بورژوازی می شد، ادبیات جاری نمی توانست جز از راه تقلید و تفتن، با این گونه سنت های طبقه اشرافی فرانسه ارتباط داشته باشد. در واقع، این ایام نوبت جهش فائوستی برای آلمان

فرا رسیده بود و ورود به دنیای تازه فائوست، با لذتها و عشرتهایی که مولود زندگی تازه بورژوازی بود تدریجاً همه اسباب دیگرش نیز آماده بود. آنچه مقدمات این جهش را مخصوصاً برای ذوق و روح آلمانی فراهم می آورد توجه به ادب انگلیسی بود که نیز درین هنگام رنگ آرمانهای طبقه بورژوا را نشان می داد.

ازین رو وقتی در ۱۷۳۰ گوتشد رساله جستجوی يك فن شعر انتقادی خود را نشر کرد محیط ادبی آلمان نمی توانست آن را بدون عکس العمل بپذیرد و این عکس العمل چند سالی بعد از انتشار رساله گوتشد در طرز تلقی مخالفت آمیز «دو منتقد سویسی» - بودمر، و برای تین گر-تجلی یافت. این رساله گوتشد مثل يك نوع مجموعه قواعد بود که نویسنده در آن می کوشید تا در باب ابداع هر يك از فنون و انواع دستورهای لازم را بر اساس اقتضای عقل و ذوق تبیین کند. درین رساله وی نشان می داد که چون شعر تقلید طبیعت است و طبیعت هم امریست معقول و محتمل پس آنچه نا معقول و نامحتمل است باید از قلمرو شعر حذف شود لزوم رعایت وحدتهای سه گانه را نیز وی از همین حقیقت نمائی استنباط می کرد. این لحن جزمی که گوتشد درباره فن شعر و قواعد مربوط به شیوه کلاسیک فرانسوی داشت طبعاً به وی اجازه نمی داد تا جز آنچه کلاسیک های فرانسوی آن را عقل (Raison) می خواندند امر دیگری را در شناخت نيك و بد شعر حاکم بشمرد اما یوهان یا کوب بودمر (۱۷۸۳-۱۶۹۸) ادیب و منتقد سویسی در ۱۷۴۰ رساله یی نوشت در باب امر شگفت انگیز (Wunderbare) و مدعی شد که آنچه مبتنی بر امر شگفت انگیز باشد نیز شعرست هر چند در حوزه محدود قلمروی که گوتشد و کلاسیک های فرانسوی شعر را بدان منحصر می سازند نگنجد و با مقیاس حقیقت-نمائی و توافق با قبول عقل پذیرفتنی نباشد. بودمر که نسبت به شعر میلتون (۱۶۰۸-۱۶۷۴) شاعر معروف انگلیسی اعجاب و علاقه وافر داشت و منظومه بهشت گمشده او را هم به نثر آلمانی ترجمه کرده بود به این ویژگی اثر میلتون به عنوان جوهر واقعی شعر می نگریست و در شعر گرایش به تخیل را بیش از پای بندی به عقل و واقعیت مهم می دید. درین رساله خویش که عنوانش در باب امر شگفت انگیز در شعر بود وی مقیاس عقل و حقیقت نمائی را که گوتشد یگانه معیار ارزیابی شعر اعلام می کرد مقیاسی نارسا شمرده بود و گوتشد این دعوی را رد کرد و مشاجره بالا گرفت. مشاجره

در واقع ناشی از تفاوت دیدگاه بود چرا که برای بودمر آنچه مطرح بود التذاذ و تمتع از شعر بود در صورتیکه گوتشد بیشتر نظر به جنبه فنی داشت و در واقع نقدی هم که بودمر پیشنهاد می کرد نقد مبنی بر احساسات بود که در مقابل آن گوتشد به نقد مبتنی بر قواعد نظر داشت. یا کوب برای تین گر (۱۷۷۶-۱۷۰۱) منتقد سوئیسی دیگر نیز در این مشاجرات با بودمر همکاری کرد و این مشاجرات این اندیشه را ترویج کرد که نباید به بهانه اقتضای قاعده عقلی تخیل شاعرانه را محدود کرد. در دنبال این مباحث تعدادی از پیروان مکتب گوتشد از جمله یوهان الیاس شلگل (۱۷۴۹-۱۷۱۹) نیز با پاره‌یی از اقوال منتقدان سوئیسی همداستان شدند اما چیزی که در این مشاجره تا حد زیادی به پیشبرد دعوی بودمر و برای تین گر کمک کرد، انتشار منظومه‌یی از کلوپشتوک بود - به نام مسیح‌نامه (Der Messias) که تأثیر میلتون را ارائه می کرد و بخش اول آن که در یک نشریه متعلق به مکتب گوتشد چاپ شد (۱۷۴۸) نشان می داد که ادبیات آلمانی تصمیم دارد از پیروی فرانسویها دست بردارد و تخیل شاعرانه را از پای بندی قواعد قراردادی شیوه کلاسیک فرانسوی رها سازد.

فریدریش گوتلیب کلوپشتوک (۱۸۰۳-۱۷۲۱) نخستین شاعر مهم آلمان در واقع همه چیز خود را به تشویق بودمر، به تقلید میلتون، و به تأویل گرای عارفانه که مخصوصاً ناشی از تعالیم یک عارف قرن هفدهم، به نام یا کوب بومه (۱۶۲۴-۱۵۷۵) می شد، مدیون بود.^{۱۱} مسیح‌نامه او علی‌رغم بیانی یکمواخت که دارد، لحنی عرفانی و احساسی تند و قوی عرضه می دارد و اهمیت آن مخصوصاً ازین روست که معرف رهایی نبوغ آلمانی از تقلید شیوه فرانسوی است. این رهایی یک نوع کوشش فائوستی روح آلمانی بود که لسینگ و ویلاند آن را دنبال کردند و در وجود گوته، آفریننده فائوست به عالی‌ترین تجلی خویش رسید.

با این جهش فائوستی خیره کننده، در طی قرنی که بین نیمه دوم قرن هجدهم و نیمه اول قرن نوزدهم گذشت آلمان نه فقط در زمینه شعر و ادب بلکه نیز در قلمرو نقد و فلسفه و تمام انواع فعالیت‌های ذهنی افق‌های تازه یک زندگی شناخته را بر روی تمام دنیای اروپا گشود. نه فقط با طلوع قرن نوزدهم در دنبال این جهش فائوستی دنیا از حالت رکود یک وجود محض (Sein) بیرون آمد و به تحرك مخصوص

صیرورت (Werden) تحول یافت بلکه ارزش‌های زندگی هم که به خاطر آنها فائوست رابطه خود را با روح گذشته خویش قطع کرد مورد تجدید نظر واقع گشت و وقتی این طرز تلقی در علوم مختلف هم راه یافت در همه چیز نسبت و دیگر گونی قاعده کلی شد. معیناً آنچه می‌بایست در آخرین لحظه مناسب راه را برای این انقلاب کلی در نیمه اول قرن نوزدهم فراهم سازد روشنگری (Aufklärung) در نیمه دوم قرن هجدهم بود که با کمک «تعقل‌گرایی انتقادی» خویش توانست در شناخت ادب به وسیله لسینگ، در شناخت هنر به وسیله وینکلمان، و در شناخت فلسفه به وسیله کانت به تمام آنچه دغدغه‌های مربوط به انقلاب لوتتری - در دوره رنسانس و هومانیزم نیم‌بند آلمان - نیل بدان را برایش غیر ممکن کرده بود دست بیابد.

بیشترین محققان، گو تفرید افرایم لسینگ (۱۷۸۱-۱۷۲۹) را همچون بنیانگذار نقد جدید در ادبیات آلمانی تلقی کرده‌اند. اما او در عین حال راه‌گشای تئاتر جدید و همچنین یک روشنگر (Aufklärer) به شیوه ولتر نیز هست. وی در دانشگاه لایپزیگ تربیت یافت اما به برلین رفت و در آنجا به عنوان روزنامه‌نگار با چند تن از هم‌قلمان دست به نشر نامه‌هایی در باب تازه‌ترین آثار ادبی زد که طی آنها طرفداران گو تشد و هواخواهان بودمر، هردو را سر جای خود نشاند. منظومه «مسیح» اثر کلوپشتوک را اثری سست و کم‌مغز شمرد و لزوم توجه بیشتر به ترانه‌های عامیانه را گوشزد کرد. در طی یک نامه مدعی شد که شیکسپیر سر مشق واقعی برای هر نمایشنامه‌نویس است و نمایشنامه‌های کرنی که از آنها در آلمان تقلید می‌کنند چنان از روح آلمانی بیگانه است که ازین حیث حتی نمایش‌های تقلیدی عامیانه هم بر آنها برتری دارد. از نویسندگان فرانسه فقط دیدرو (۱۷۸۴-۱۷۱۳) را می‌پسندید و نمایشنامه میس-ساراسامپسون را ظاهراً تحت تأثیر نظریات او تصنیف کرد. چند اثر دیگر هم در زمینه نمایشنامه دارد که از همه مهمتر عبارتست از ناثن خردمند - با یک رنگ آمیزی شرقی^{۱۲}. گذشته ازین اثر، در بین آثاری که از فکر روشنگری ولتر مأبانه لسینگ حکایت دارد مشاجراتی است که در او آخر عمر در باب مسأله معجزه داشت و چون طرز تفکر فلسفی و منکرانه او را اولیاء دین نپسندیدند از اهل حکومت درخواستند تا او را درین باب وادار به سکوت کنند.

در بین آثار عمده‌یی که لسینگ در مسایل مربوط به نقد ادبی دارد از يك رساله او موسوم به لاو کوئون، و از مجموعه مقالاتی موسوم به ددام نامه هامبودگ باید یاد کرد. آنچه در رساله لاو کوئون مطرح است بحث در باب ارتباط بین هنرهای تجسمی با شعرست و نویسنده بحث را از کلام وینکلیمان هنرشناس معروف عصر خویش آغاز می‌کند که در گفتگو از يك تندیس معروف لاو کوئون - آنجا که يك هنرمند باستانی رم این کاهن تروائی را با فرزندان خویش در چنبره دو مار قوی در پیچ و تاب تصویر کرده است^{۱۳} - می‌گوید «لاو کوئون مثل فیلو کتس - آن پهلوان یونانی جنگ تروا که در اثری از سوفو کلس یونانی توصیف می‌شود - رنج می‌برد و بدبختی او نیز تا بدرون روح ما نفوذ می‌کند». در بحث از این دعوی وینکلیمان، با توجه به گفته معروف هوراس رومی که نیز گفته بود «شعر شباهت به نقاشی دارد» لسینگ مسأله شباهت و ارتباط بین شعر و نقاشی را مطرح می‌کند و در آن به بحث می‌پردازد و در دنباله بررسی و تحقیقی طولانی به این نتیجه می‌رسد که آنچه به وسیله هنر مجسمه‌ساز و نقاش بیان می‌شود به پای شعر نمی‌رسد و همان اندازه که زندگی در پرده نقاشی متوقف و محصور نمی‌ماند شعر هم در تعبیر احساس از صنعت نقاشی و هنر تجسمی جلو می‌افتد چرا که برخلاف مجسمه‌سازی و نقاشی که جوهر آنها تصویر و توصیف است، شعر جوهرش عبارتست از عمل. به علاوه پیکره لاو کوئون تجسم و تصویر فکر و احساس هست اما تجسمی است که معرف يك لحظه سکون و رکودست و البته با احساس واقعی که حرکت و عمل با آن همراه است تفاوت دارد و شعر در واقع از هر گونه هنر تجسمی برترست. لسینگ تندیس لاو کوئون را با شعری که ویرژیل شاعر رومی در بیان احوال این پدرتیره - روز در حماسه معروف «انه‌ئید» آورده است مقایسه می‌کند و نشان می‌دهد که شعر «عمل» را در عین حرکت آن توصیف می‌کند و طبعاً جاندارترست اما نقاشی و پیکر سازی فقط يك لحظه از «عمل» را تجسم می‌دهد و البته روح ندارد و بدینگونه این دورا نمی‌توان شبیه دانست. بدینگونه با نشان دادن این نکته که جوهر شعر تصویر و تجسم نیست حرکت و عمل است، لسینگ راه را برای رهروان شیوه طوفان و طغیان (= Sturm und Drang)، و پیشروان رمانتیسیم آلمانی هموار کرد. گوته درباره این رساله وی گفته بود «که وقتی این کتاب آمد تمام نقدهای پیش از

آن، مثل یک لباس کهنه و فرسوده، دور انداخته شد». مع هذا کتاب لسینگ امروز دیگر از جهت نتایجی که وی در طی بحث بدان رسیده است اهمیت ندارد فقط اهمیتش از آن روست که استدلالی دقیق و روشن را در یک مسأله مربوط به نقد و زیباشناسی دنبال کرده است.

انتقادهای تندی که لسینگ از تراژدی فرانسوی می کرد پادشاه پروس را که هنوز به شدت تحت نفوذ و لثر واقع بود از وی ناراضی ساخت و وی ناچار به هامبورگ رفت و آنجا به نقد نمایشنامه هایی پرداخت که در تئاتر ملی هامبورگ به نمایش در می آمد. مجموعه همین نقدها بود که «درام نامه هامبورگ» وی را به وجود آورد و آن، از مهمترین آثار لسینگ در زمینه نقد ادبی بشمار می آید. لسینگ در طی دو سال اقامت در هامبورگ کوشید تا به عنوان نویسنده و منتقد یک تئاتر ملی واقعی برای آلمان به وجود آورد اما وقتی تجربه به وی نشان داد که اول باید ملت آلمانی وجود داشته باشد تا برای آن یک تئاتر ملی به وجود آید با خشم و تأسف کار خود را ترك گفت چرا که آلمان هنوز تا نیل به عنوان ملتی واحد فاصله زیاد داشت. بدون شك انتقادهایی که وی در طی این مقالات از تراژدی فرانسوی می کرد به هیچوجه ناشی از تعصب ضد فرانسه نبود بلکه بیشتر از آن جهت بود که آنچه در آن زمان در هامبورگ و همه جا اجرامی شد، فرانسوی بود، در صورتیکه در نظر لسینگ کمال مطلوب تئاتر در آثار شکسپیر و درام های یونانی تجسم یافته بود. وی شکسپیر و یونانیان را همچون دو آینه صاف و زدوده که طبیعت واقعی را ارائه می کنند تلقی می کرد. درباره لذتی که از تراژدی حاصل می شود خاطر نشان می کرد که آن به هیچوجه، آنگونه که کرنی ادعا دارد، ناشی از تعلیم اخلاقی آن نیست بلکه ناشی است از همدلی و همدردی که در ما ایجاد می کند و بس. درباره آراء و عقاید ارسطو خاطر نشان می کند که شکسپیر خیلی بهتر از کرنی و کلاسیک های فرانسوی رموز مربوط به تراژدی را - آنگونه که در فن شعر ارسطو آمده است - درك کرده است. طرفه آنست که بررغم تحسین و اعجابی که لسینگ نسبت به شکسپیر دارد باز سنت های یونانی را اهمیت بسیار می دهد و حتی فن شعر ارسطو را مثل هندسه اقلیدس عاری از خطا می داند، جز آنکه اصرار دارد نشان دهد کلاسیک های فرانسوی کلام او را درست درك ننموده اند و آن را چنانکه باید تفسیر نکرده اند.

به این طریق نه گرایش به درام شکسپیر، نزد لسینگ در حکم نفی سنت یونانی و نقد ارسطویی بودن معارضه بانفوذ تراژدی فرانسوی مستلزم طرد کلی فرهنگ فرانسوی می شد.

برای نسلی که لسینگ معرف کمال مطلوب آن محسوب می شد یونان وطن واقعی فرهنگ جدید اروپا به شمار می آمد و این احساس در ایتالیا، فرانسه، و انگلستان هم درین زمان در بین اروپاییها غلبه داشت اما عالی ترین ترجمان آن در تمام اروپا یک هنردوست باستانشناس آلمانی بود به نام یوهان یواخیم وینکلمان (۱۷۶۸-۱۷۱۷). وی از خانواده یی فقیر بود و در اوایل حال یک چند به کار تعلیم پرداخت اما عشق به فرهنگ و هنر باستانی او را به ایتالیا کشانید و به باستانشناسی و هنر علاقمند کرد. انتشار یک رساله او در باب تقلید آثار یونانی سبب شد که پادشاه لهستان مقرری برای او تعیین کند تا مطالعات خود را در رم دنبال نماید. چند رساله او در باب حفريات هرکولانوم و پمپئی حاصل تحقیقات باستانشناسی را درین زمینه در دسترس فضلا قرار داد. در اواخر عمر کتاب معروف خود را موسوم به «تاریخ هنر در نزد پیشینیان» نوشت (۱۷۶۶) و دو سال بعد به وینه رفت و ماری ترز ملکه اتریش در حق وی محبت بسیار کرد و هدایایی قیمتی به او داد. هنگام عزیمت به آلمان به دست همسفری که در نشانهای طلای وی طمع کرده بود در بین راه در یک مهمانخانه در شهر تریسته کشته شد. خبر مرگ وی برای دوستان هنر به قدری تأسف انگیز بود که گوته یک جا ضمن صحبت از آن می گوید که من هنوز جایی را که این خبر به من رسید در خاطر دارم، خبر مثل صاعقه یی بود که در یک آسمان روشن فرود آید. برای وینکلمان که تحقیق و مطالعه در فرهنگ و هنر یونانی شغل عمده اش بود یونان یک معجزه استثنایی و بی همتا بود که همواره می بایست در عالم هنر سرمشق واقعی تلقی گردد. مع هذا آنچه مورد نظر وی بود این نبود که باید یونان را تقلید کرد بلکه وی معتقد بود که می بایست در روح یونان نفوذ کرد و دیگر بار آن اوضاع و احوال را که در گذشته موجب پیدایش فرهنگ یونان گشته بود دوباره احیاء کرد. به همین سبب وی در «تاریخ هنر» که در واقع شاهکار اوست نه فقط تاریخ هنر یونانی را عرضه کرد بلکه در عین حال کوشید تا آنچه را به نظر وی اساس هنر یونانی است

نشان دهد. اهمیت کتاب مخصوصاً در همین نکته بود که وی از آنچه جوهر هنر یونانی بود، و از تأثیری که این هنر در کمال مطلوب دنیای باستانی داشت تصویری دقیق ارائه می کرد. وینکلمان به هنرمند توصیه می کرد که ذوق درست را می بایست بی هیچ واسطه‌یی از سرچشمه آن جستجو کرد، یعنی از هنر باستانی؛ و به عقیده وی این همان کاری بود که کسانی چون میکل آنجلو، رافائل و نیکلا پوسن هم کرده بودند. درین کتاب وی روح پرتوان یونانی و زیبایی آرمانی آثار هنری آنها را ستایش کرد و آنها را حتی «برتر از اصل طبیعت» شمرد چرا که به اعتقاد وی هنرمندان همواره نوع کامل (= Urbild) را که در عین حال با آنچه اقتضای عقل و ادراک انسانی است موافقت دارد سرمشق می گرفته‌اند و بدینگونه رموز مربوط به زوایا و خطوط اشکال را هنرمند آن‌گونه که از بررسی آثار هنرمندان باستانی می‌تواند درک کند از بررسی اصل طبیعت نمی‌تواند. باری کتاب وینکلمان با آنکه متضمن بعضی عقاید و آراء نادر یا محتاج اصلاح و تصحیح بود به سبب شیوه بیان پر قدرت و مخصوصاً به خاطر توصیف‌های دقیقی که از آثار هنری داشت فوق‌العاده دلپذیر واقع شد و شهرت بسیار یافت. چنانکه لسینگ هم که رساله لائو کوئون را از نقد يك كلام وینکلمان دریکی از آثار نخستین وی آغاز کرده بود این کتاب را با شوق و تحسین بسیار خواند.

باری در بحبوحه شوق و هیجان که آلمان لسینگ و وینکلمان؛ به هنر و فرهنگ یونانی نشان می‌داد نسبت به تراژدی فرانسوی که نقادان کلاسیک فرانسه آن را بر مبنای اصول ارسطویی مبتنی می‌شمردند روی خوشی نشان نمی‌داد. مع هذا نفی تراژدی فرانسه در آلمان این زمان به هیچوجه مانع از قبول آنچه دیدرو در باب درام عرضه کرد، یا آنچه مونتسکیو در باب روابط بین آداب و رسوم با محیط و اقلیم بیان می‌کرد، و مخصوصاً آنچه ژان ژاک روسو در لزوم بازگشت به طبیعت تعلیم می‌نمود نبود و این همه در افکار و آراء هر در منتقد و متفکر معروف منعکس شد که افکار و آراء و زمینه يك نهضت ادبی تازه هم شد: نهضت طوفان و طغیان. یوهان گوته فرید فن هر در (۱۸۰۳-۱۷۴۴) در پروس شرقی به دنیا آمد و در کونیگسبرگ يك چند نزد کانت تلمذ کرد و از تأثیر كلام او بود که به جغرافیا و مردم-

شناسی علاقه یافت چنانکه از دوستی با یوهان گئورگ هامان (۱۷۸۸-۱۷۳۰) - يك
فیلسوف عارف مسلک عصر - علاقه به شعر و نقادی را آموخت. هر در بعدها به ریگا
رفت و در آنجا يك چند مربی و واعظ کلیسا بود لیکن چندی بعد از آن کار دست
کشید و به مسافرت پرداخت. در بازگشت با گوته دوستی گزید و در او تأثیر بسیار
کرد. در اواخر عمر نیز نویسندگان جوان و رمانتیک با وی ارتباط یافتند و از وی
چیزها آموختند. از آنجمله آراء هر در در باب فلسفه تاریخ، گرایش او به قرون
وسطی، علاقه او به شرق و مطالعات تطبیقی، توجه او به طبیعت و فطرت و شوقی که
نسبت به ترانه‌های عامیانه نشان می‌داد، به علاوه این نکته که وی شعر را همچون يك
عامل مهم تربیتی تلقی می‌کرد در کسانی مثل برادران شلگل، هولدرلین، نووالیس،
شلایرماخر، و دیگران تأثیر بخشید. آثار او غالباً مقالات پراکنده و کوتاه و بلندی
است در مسایل مختلف ادبی و فلسفی از بحث در باب بنیاد زبان و ترانه‌های عامیانه
گرفته تا بررسی در باب فلسفه تاریخ، که وی آنها را به صورت کتاب نشر کرده است.
به علاوه یادداشتهای مسافرت او نیز جالب است و مجموعه این آثار معرف تفکری
تازه، عمیق، و ابتکاریست که مخصوصاً از لحاظ نقد ادبی فواید بسیاری را متضمن
است. از جمله در يك رشته تحقیقات انتقادی راجع به ادبیات آلمان به شاعران معاصر
توصیه می‌کند که ماده الهام خویش را در تاریخ گذشته بجویند، در رساله دیگر که
شامل یادداشتهای پراکنده نقادی است لسینگ و وینکلمان را سرزنش می‌کند که
در حق یونانیان به عبث مبالغه کرده‌اند و اینکه آنها پنداشته‌اند که آن قوم سرمشق
ابدی برای ذوق و قریحه انسانی بشمارند سخنی گزافه است. در یادداشتهای مسافرت
نسبت به فرانسه و فرهنگ آن سخنان طعن آمیز دارد. از جمله می‌گوید دوره فرانسه
به سر آمده است و از قرن لوئی چهاردهم دیگر نشانی نمانده است و می‌پرسد که
تازه در همان قرن لوئی چهاردهم نیز چه چیز اصیل و ابتکاری وجود داشت؟ اکثر
هوشمندان عصر تحت تأثیر اسپانیا و ایتالیا بسودند و در زمان ریشلیوهم مجامع
ادبی غالباً از مضامین خارجی الهام می‌گرفتند. در باب ترانه‌های عامیانه خاطر نشان
می‌کند که در آغاز حال شعر همه جا به شیوه همین ترانه‌های عامیانه بوده است
هو میروس مثل شاعران امروز در يك گوشه خلوت نمی‌نشسته است تا موافق سنت‌های
ارسطویی شعر بسازد بلکه آنچه را می‌شنیده است و آنچه را در زندگی به تجربه

درمی‌یافته است به‌شعر درمی‌آورده است. درباب مجموعه معروف «ترانه‌های اوسیان» که امروز محققان آنهمه را از مجعولات ما کفرسن می‌دانند هر در که مثل معاصران خویش آنها را آنگونه که ناشر مدعی بود از مقوله اشعار اصیل عامیانه تلقی می‌کرد شوق و تحسین فوق‌العاده نشان می‌داد. در فلسفه تاریخ معتقد بود که اندیشه و زندگی انسان، مثل آداب و رسوم اقوام بشری، با نظام عالم و با اقتضای احوال جغرافیایی مناسبت دارد و برخلاف آنچه بعضی می‌پندارند تمدنهای گذشته انسانی از بین نمی‌رود بلکه از نسلی به‌نسل دیگر و از قومی به‌قوم دیگر انتقال می‌یابد و نباید تمدن و فرهنگ شرقی را در قیاس با یونان و رم کم اهمیت شمرد. ظاهراً توجه به اقتضای احوال و محیط است که او را وامی‌دارد تا شوق و علاقه‌ی را که وینکلمان و لسینگ نسبت به یونان دارند اغراق آمیز بیابد، و از جمله درباب درام شکسپیر و اینکه وحدت عمل و سایر وحدتها در این درام اهمیت ندارد، خاطر نشان می‌کند که این امر از اقتضای محیط شکسپیر و محیط داستانهای اوست. چون سادگی حوادث تراژدیهای یونانی که وحدت عمل را در آنها اقتضا دارد ناشی از اینست که تراژدیهای یونانی بازمانده مراسم و آداب دینی آن قوم است و به همین سبب همین سادگی آنها را به طبیعت و واقعیت نزدیک نگه می‌دارد. اما تراژدی فرانسوی که کار یونانیان را تقلید می‌کند چون بنایش بر اقتضای طبیعت نیست نمی‌تواند اصیل و جالب باشد در صورتیکه آنچه در درام شکسپیر می‌آید حوادث زندگی است، آنهم حوادث زندگی مردم شمال اروپا که به مراتب پرتحرک‌تر، پیچیده‌تر، و مبهم‌تر از حوادث زندگی مردم یونان است و ازین رو آنچه شکسپیر به‌روی صحنه می‌آورد يك زندگی ساده نیست تا بتوان مثل آنچه منشأ درام یونانی قدیم است از آن انتظار «وحدت عمل» داشت. بدینگونه در نزد هر در بین شکسپیر و هومروس ازین حیث اشتراك و توافق هست که هر دو به طبیعت نزدیکند اما وی در عین حال مثل ژان ژاک روسو علاقه به طبیعت را مستلزم تسلیم به ندای فطرت و به آنچه احساس قلبی می‌خوانند می‌داند و آنچه گوته می‌گوید که احساس همه چیزست (Gefühl ist alles) در واقع تعبیری است ازین تعلیم، که مجموع ویژگی‌های آن بیش از هر چیز با رمانتیسم سازگاری داشت و در عین حال زمینه اصلی يك نهضت بیدوام قبل از رمانتیک شد که نزد ما به نام نهضت «طوفان و طغیان»

(Sturm und Drang) معروفست، هرچند در صحت این تسمیه ظاهراً جای تأمل هم هست.^{۱۴}

این نهضت که بانی آن هر در بود نام خود را از نمایشنامه‌یی به همین عنوان اثر فریدریش ماگسی میلیان فن کلینگر (۱۷۵۲-۱۸۳۲) گرفت اما روح محرك آن در واقع گوته بود که در آن ایام کلینگر را نیز در تحت حمایت خویش داشت و شیلر را هم بدان جلب کرد. هدف نهضت که بین ۱۷۷۰ تا ۱۷۸۰ دوام داشت عصیان در مقابل قراردادهای و اصول جاری بود، مخصوصاً در مقابل روح روشنگری عصر که در لسینگ تجسم می‌یافت و روح کلاسیسیسم که کلوپشتوک مظهر آن به‌شمار می‌آمد. البته میراث کلوپشتوک در گوتینگن مخصوصاً به وسیله دست‌هایی از شاعران جوان، به نام انجمن بیشه (Hainbund) دنبال شد که محرك آنها شوق وطن‌پرستی و علاقه مذهبی و قومی بود و در بین آنها کسانی چون یوهان هاینریش فوس (۱۷۵۱-۱۸۲۶) و گوتفرد آوگوست بورگر (۱۷۴۷-۱۷۹۴) از پیشروان رمانتیک به‌شمارند. اما نهضت طوفان و طغیان که واکنش شدید یک‌دسته شاعران جوان بود در مقابل آنچه نزد سالخورده‌گان محترم شمرده می‌شد مخصوصاً در فرانکفورت و اشتراسبورگ به اوج رسید و البته وقتی با گذشت سالیان جوانان سالخورده‌تر شدند آن تندرویها را ترك کردند و به اعتدال گرائیدند. معهذا در بین آثاری که در این سالهای طوفان و طغیان به وجود آمد نمایشنامه اگمنت و نمایشنامه گوتز فن-برلی‌شین‌گن و داستان ورتز اثر گوته، و همچنین نمایشنامه‌های ره‌رنان و توطئه فیسکو اثر شیلر معرف اصالتی خاص است. از ویژگی‌های این دوران شور و هیجان که شاید آن را بیشتر باید یک نوع سبک و اسلوب شمرد تا یک نوع نهضت، عصیانگری در مقابل اصول جزمی بود که اعتقاد به تأثیر محیط به‌رهبران نهضت دستاویزی می‌داد تا در باب قطعیت هر نوع قاعده‌یی اظهار تردید کنند. یک ویژگی دیگر علاقه به طبیعت بود که اعتقاد به نوعی وحدت وجود غالب این جوانان را به قبول امری که ورای تعقل باشد می‌کشانید. در پیدایش مجموع این اندیشه‌ها غیر از تعلیم هر در و هامان، سخنان ژان ژاک روسو، مونتسکیو، دیدرو، شافسبوری و اسپینوزا نیز تأثیر داشت و با اینهمه جوانان منسوب به این گروه از تمام این عوامل خارجی

می خواستند برای ایجاد يك جریان فكر ملی استفاده كنند. اما جنبه فردگرایی، و مخصوصاً جنبه ذهن گرایی که در مجموع تفكر اینان به طور بارزی هویدا بود انتشار این گونه سخنان را در دوره‌یی که تمایلات جامعه گرایی در حال شكفتن بود مانع می آمد و چند سالی بعد بنیانگذاران آن که در جوانی كوشیده بودند تا اكثر احوال و شرایط اجتماعی عصر را به باد طعن و انتقاد گیرند با احساس مسؤولیت های اجتماعی از این شور و هیجان افراطی به سوی نوعی اعتدال گرائیدند و به دوران فكري معتدلی قدم نهادند که منتقدان آن را دوره کلاسیك می خوانند. مع هذا هیچ يك از این رهروان دنیای طوفان و طغیان از این عقیده سابق که نقد ادبی می بایست در هر حال اثر هنری را به عنوان تجلی و تجسم فرهنگ يك عصر تلقی کند دست برنداشتند.^{۱۵}

اما مكتب کلاسیك آلمانی نیز خود مثل همین نهضت طوفان و طغیان يك تجلی دیگر از روح آرمان جویی آلمانی بود که در آن بین تعقل گرایی روشنگران و ذهنیت گرایی اصحاب طوفان و طغیان نوعی تلفیق به وجود آمده بود.^{۱۶} لیکن برخلاف آن دوره که هنرمندان و شاعران بیشتر به انگلستان و اروپای شمالی نظر داشتند در دوران کلاسیك نظر ها به اروپای جنوبی و یونان دوخته شد چنانکه غیر از ویلاند (۱۷۳۳-۱۸۱۳) و فریدریش هولدرلین (۱۷۷۰-۱۸۴۳) که یونان گرای واقعی بودند، هم نمایشنامه ایفی گنی در تورید، را گوته از یونان باستانی الهام یافت و هم شیلر به بعضی آثار اوریپیدس یونانی علاقه نشان داد. يك عامل مؤثر عمده هم در پرورش مبانی این مكتب عبارت بود از آراء کانت، و مخصوصاً آنچه وی در كتاب نقد عقل عملی و نقد داودی آورده بود. در واقع آنچه شیلر را به جاده کلاسیسیسم راه نمود تعلیم کانت بود و در آراء او نیز چیزی که زمینه مكتب کلاسیك را به ذهن شیلر القاء می کرد نه فقط این مسأله بود که امر قاطع (Kategorische Imperativ) وجدان به شاعر اجازه نمی دهد که بیرون از حوزه تکلیف اخلاقی برای خود آزادی قایل باشد بلکه نیز این نکته که زیبایی و هنر با مفهوم غایت بی غایت (Zweckmäßigkeit) ohne zweck ملازمه دارد و در کار شاعر سودمندی نباید ملحوظ باشد، این اندیشه را به شیلر القاء می نمود که گریز از نظم و قاعده آنگونه که در دوره طوفان و طغیان شعار شاعران بود با فطرت و طبیعت مغایرت دارد. با اینهمه شعر و هنر فعالیتی

آزاد و ورای هدف‌های سودجویانه داردا ما این نکته در عین حال مانع از آن نیست که طبیعت برای هنر هم قواعدی داشته باشد که آن قواعد را بوسیله نوابغ برهنر تحمیل می‌کند، و از همین روست که باید به آنچه یونانیان باستانی به عنوان استادان ابدی در باب این قواعد گفته‌اند توجه کرد.

معهد کلاسیسیسم آلمان که مخصوصاً در نزد شیلر و گوته به اوج کمال خویش می‌توانست نایل آید در حقیقت بیشتر يك گرایش نظری بود تا يك مكتب عملی، و آن نیز با مرگ شیلر زمینه نظری خود را تقریباً از دست داد. به علاوه با تجلی روح فائوستی که مخصوصاً با ظهور رمانتیسم مقارن بود مسایل نظری مربوط به نقد ادبی در خط تازه‌یی افتاد. هر چند گوته پیر- پدر فائوست- درین زمان که اوج عصر گوته (Goethezeit) به شمار می‌آمد رمانتیسم را نوعی بیماری می‌یافت و سلامت را عبارت می‌دید از کلاسیسیسم.^{۱۷} با اینهمه رمانتیسم لامحاله آنگونه که طغیان فائوستی روح آلمانی را ارائه می‌کرد از قدرت و سلامت يك روح طغیانگر نیز حکایت داشت. این طغیان فائوستی در بیرون از قلمرو ادبیات هم نوعی گرایش رمانتیک به وجود آورد: در فلسفه مخصوصاً با تعلیم هگل، و در موسیقی مخصوصاً با ظهور بتهوفن. به علاوه در عین آنکه نخستین موج این نهضت مقارن همین ایام در انگلستان در گرفت فقط در آلمان بود که به صورت يك طغیان، يك انقلاب فائوستی، درآمد. در آلمان نیز هر چند طلیعه آن در برلین در آثار واکنرودر، و تیک ظاهر شد فعالیت آن به عنوان يك جمعیت ادبی در شهر «ینا» بنیان گرفت، که در حدود سالهای ۱۷۹۰ شیلر، فیخته، و شلینگ در آنجا تدریس می‌کردند و نوالیس و برادران شلگل نیز آنجا می‌زیستند. اجتماع تعدادی شاعر، منتقد، و فیلسوف در اینجا سبب شد که این رمانتیک‌های پیشین فرصتی پیدا کنند تا مباحث تازه‌یی در زمینه نقد ادبی مطرح کنند. در پیدایش مكتب تازه، البته تأثیر عرفان بومر، وحدت وجود اسپینوزا، طبیعت‌گرایی ژان ژاک روسو، و حتی شور و هیجان گوته عصر طوفان و جهش قابل ملاحظه بود. در بین کسانی که روح رمانتیک این دوره را نشان می‌دهند نوالیس (۱۷۷۲-۱۸۰۱)، و شلایر ماخر (۱۷۶۸-۱۸۴۳) درخور ذکرند که با شلینگ (۱۷۷۵-۱۸۵۴)، فریدریش شلگل (۱۷۷۲-۱۸۲۹) و برادرش اوگوست ویلهلم

(۱۷۶۷-۱۸۴۵) گروه رمانتیک‌های پیشین را به وجود آوردند. معه‌ذا از اوایل قرن نوزدهم که مرگ و تفرقه تدریجاً یاران را جدا کرد یک‌دسته رمانتیک دیگر در هایدلبرگ پدید آمدند که نقادان آنها را «رمانتیک‌های جوان» می‌خوانند و آنها مخصوصاً به خاطر علاقه‌ی به ترانه‌ها و قصه‌های عامیانه دارند مشهورند و در بین آنها برنتانو (۱۷۷۸-۱۸۴۲)، گورس (۱۷۷۶-۱۸۴۸)، یا کوب‌گریم (۱۷۸۵-۱۸۶۳) و برادرش ویلهلم‌گریم (۱۷۸۶-۱۸۵۹) مخصوصاً درخور ذکرند. چنانکه در سایر شهرهای آلمان نیز تدریجاً رمانتیسم رواج یافت و تعدادی از داستان‌نویسان مثل ایشندرف (۱۷۸۸-۱۸۵۷) کلايست (۱۷۷۷-۱۸۱۱) و هوفمان (۱۷۷۶-۱۸۲۲) از آنجمله نام و آوازه بسیار یافتند.

عقاید و افکاری که رمانتیک‌ها در زمینه نقد ادبی نشر و ترویج کردند روی هم رفته به مکتب آنها صبغه فلسفی و انتقادی قابل ملاحظه‌ی می‌داد. این عقاید و افکار بیشتر مشتمل بود بر اعتقاد به نسبی بودن زیبایی و هنر، تأکید در وحدت و همانندی شعر در نزد تمام اقوام عالم، اصرار در برتری احساسات قلبی بر سایر قوای ذهنی، توجه به عنصر عامیانه و جهات مشترك در بین اشعار اقوام مختلف، اعتقاد به رابطه بین شعر و موسیقی و ضرورت رهایی از قیود سنت‌ها در شعر. به علاوه آنها به جای علاقه‌ی که تراژدی‌نویسان فرانسوی به کمال مطلوب دنیای شرك نشان می‌دادند به دنیای مسیحی، به احوال شوالیه‌های قرون وسطی توجه نشان می‌دادند و همین نکته بود که مخصوصاً آنها را شایسته عنوان رمانتیک می‌کرد. مکتب رمانتیک آلمانی مخصوصاً از جهت فعالیتی که در زمینه نقد ادبی به خرج داد در تاریخ ادبیات اروپایی اهمیت دارد و درین زمینه می‌بایست از بین رمانتیک‌های پیشین نام فریدریش شلگل، و از بین رمانتیک‌های جوانتر نام یوزف گورس را درینجا ذکر کرد.

فریدریش فن شلگل که پنجاه سال از برادرش آوگوست ویلهلم کهتر بود بیش از او روح رمانتیک عصر را مجسم می‌کرد و هرچند برادر بزرگتر به جهات مختلف از جمله اعتدال‌گرایی و طول عمری بیشتر - بیش از او توانست در افکار و عقاید نفوذ کند اما اقوال و آراء او غالباً از فریدریش الهام می‌یافت و در بعضی موارد فقط تفسیر و تبیین همان آراء بود.^{۱۸} البته برادر بزرگتر نه فقط در ترجمه آثار شکسپیر و

تعدادی از شاعران اروپایی توفیق قابل ملاحظه‌ی یافت بلکه در نشر مبادی رمانتیسم در فرانسه نیز از طریق روابطی که با مادام دو استال داشت تأثیر بسیار کرد. به علاوه زوجه او کارولین نیز که بیوه یک صاحب‌منصب پزشک بود و بعدها هم از شلگل جدا شد و به ازدواج شلینگ در آمد وی را یاریهای بسیار می کرد.^{۱۹} خود او که بعدها به ادبیات سنسکریت علاقه یافت و در عین حال مباحث مربوط به نقد ادبی را همچنان دنبال می کرد جنبه آرام یک روح رمانتیک را ارائه می نمود. در صورتیکه فریدریش که اصالت و ابتکاری بیشتر و نیز شور و علاقه‌ی افزونتر داشت با زن خویش دور و ته دختر مندلسن که او نیز شاعر و نویسنده بود و آثارش را به امضای شوهرش نشر کرد، معرف جنبه شور و هیجان روح رمانتیک بود. فریدریش نیز مثل برادر بزرگتر به سانسکریت علاقه پیدا کرد اما گرایش او به آیین کاتولیک موجب کاهش اعتبارش در نزد پروتستانها شد و این نیز از اسبابی بود که وی را از اینکه به قدر برادرش در افکار معاصران تأثیر کند باز داشت. در شور شاعرانه البته وی از برادر قویتر بود لیکن نقد رمانتیک در عین آنکه بیشتر از افکار و الهامات وی مایه می یافت، به سعی و شوق هر دو ان توسعه و رواج تام یافت.

این نقد که مخصوصاً از نفوذ تعلیم هر دو متأثر بود می کوشید تا در بررسی آثار ادبی، به خود آن آثار اکتفا نکند بلکه مخصوصاً به محیطی که این آثار در آن به وجود آمده است توجه کند و به این نکته که این آثار در مجموع جریان تاریخ چه جایی دارند.^{۲۰} همکاری دو برادر در مجله‌ی به نام آتنه (Athenaum) آغاز شد که آنها با کمک یکدیگر و با همکاری دوستان رمانتیک «ینا» - از جمله فیخته، شلینگ، شلایر ماکر، و نوالیس - بنیاد کردند (۱۷۹۸). این مجله همان «کارگاه فریدریش شلگل» بود که به تعبیر «گوته»^{۲۱} از آن اکسیژن بیرون می آمد - یعنی عامل احتراق. تمام شور و هیجان آتشین مجله هم که این عامل احتراق از آن صادر می شد در واقع از روح رمانتیک فریدریش به وجود می آمد و هر چند در ۱۸۰۱ مجله در دنبال پاره‌ی اختلاف نظرها تعطیل گشت، نوالیس در همان سال مرد، و رمانتیک‌های پیشین از هم جدایی گزیدند اما روح رمانتیک که در این ایام معرف یک طغیان فائوستی تازه در اندیشه آلمانی بود ادامه یافت و باز در تعلیم برادران شلگل همچنان به صورت نوعی نقد فلسفی دنبال شد. لیکن اصول عمده این نقد فلسفی بیشتر، و با حدت و

عمقی فزونتر در نوشته‌های فریدریش شلگل منعکس شد که او را باید بانی نقد رمانتیک خواند. در این نوشته‌ها که غیر از مقالات، و کتابها، شامل سخنرانی‌ها و حتی نامه‌های شخصی او نیز هست فریدریش نشان می‌دهد که منتقد می‌بایست هم از طریق فقه‌اللغه (Phlologie) در جزئیات اثر نویسنده وارد شود و هم از طریق تخیل در مجموع کلی اثر نفوذ کند. البته نباید تنها به عبارات زیبای اثر توجه کرد باید از کل اثر تصور روشنی بدست آورد و لازمه این کار هم آنست که حتی آنچه را نویسنده شاید عمداً مخفی و مستور داشته است منتقد ادراک و اظهار کند. منتقد خوب در نظر وی می‌بایست به احوال دنیای هنر و قوف داشته باشد طرز بنا و طبع و نهاد آثار هنری را بشناسد و موجبات و اسباب نفسانی را که سبب تکوین هر گونه اثر می‌تواند شد درک کند. وی مخصوصاً تأکید می‌کند که منتقد می‌بایست از طریق همین نفوذ، با ادراک نحوه تکوین یک اثر، موفق به باز ساختن و از نو پرداختن (Nachkonstruieren) کار نویسنده بشود.^{۲۲} بدینگونه کار عمده منتقد در نزد وی دآوری نیست شناخت و بازسازی است و منتقد بیشتر مورخ و فیلسوف است تا قاضی و پردازنده حکم و قانون.

شاید مهمترین کاری که نقد رمانتیک انجام داد و منجر به توسعه قلمرو و نفوذ منتقد گشت همین نکته بود که وی کار خود را از صورت قانون پردازی جزمی که لازمه تلقی نقد به عنوان دآوری هست بیرون آورد و آن را متوجه به بررسی نحوه تکوین آثار کرد که یک حاصل عمده‌اش هم عبارت بود از غور در مسایل مربوط به گذشته آلمان و تحقیق در قصه‌ها و ترانه‌های قومی و هرچیز که جنبه ملی و آلمانی داشت. چنانکه نقد رمانتیک‌های جوان- رمانتیک‌های هایدلبرگ- هم که، ناخرسندی هیجان آلودی از هجوم و استیلای بناپارت در خاطر آنها خلجان داشت رنگ تعصب شدید ملی یافت و اقدام به جمع و نشر قصه‌ها و ترانه‌های عامیانه هم که این دسته توجه مخصوصی به آن داشت انعکاسی از همین هیجان تازه بود. یوزف فن گورس (۱۸۴۸-۱۷۷۶) شاعر و منتقد که در واقع یک نقاد عمده این مکتب بود با توجه به اهمیت نقش قصه‌ها و ترانه‌های عامیانه، آنچه را «هردر» در تبیین تفاوت بین شعر مطبوع یا طبیعی (Naturpoesie) و شعر مصنوع یا صنعتی (Kunstpoesie) بیان می‌کرد استنباط و

تأیید کرد. وی خاطر نشان می‌کرد که شعر طبیعی، قبل از پیدایش صنعت و اصول فنی مربوط به شعر و شاعری به وجود آمده است و در واقع امریست که به شاعر مستعد و صاحب قریحه، بی آنکه به قواعد و اصول مربوط به صنعت و صنعتگری توجه داشته باشد الهام می‌شود و حاجت به تعلم هم ندارد. به علاوه اساطیر هم که کهنه‌ترین صورت آنست در بین همه اقوام هست چنانکه در نوع حماسه - از نیلوانگن تا حماسه هندوان - نیز جلوه دارد و گورس خود چون فارسی می‌دانست و قسمتی از شاهنامه را هم به نام داستان پهلوانان ترجمه کرده بود در بیان این نکته از روی وقوف تام سخن می‌گفت.

این توجه به شرق نه فقط يك ویژگی فکر رمانتيك بلکه در عین حال خاصیت فکری عصر تازه‌یی بود که توسعه اقتصادی در تمام اروپا فکر استعمار شرقی را در اذهان پرورش می‌داد و انظار را به جاذبه‌های شرق متوجه می‌داشت. به علاوه روح فائوستی در عطش سیری ناپذیری که برای دست یافتن به هر گونه معرفت داشت درین زمان برای دست یافتن به سرچشمه‌های کشف نشده حکمت و ادب به هند و ایران و سرزمین‌های عرب روی آورده بود. برادران شلگل هر دو به حکمت و ادب سنسکریت اظهار علاقه کردند چنانکه ادبیات دوران طوفان و طغیان هم به این منبع تازه علاقه نشان می‌داد. گوته حتی در پیری دیوان شرقی غرب را به وجود آورد چنانکه فن کلینگر داستان جعفر برمکی را موضوع يك داستان یافت. شاید آنچه علاقه بعضی شاعران رمانتيك را درین زمان به دنیای شرق برمی‌انگیخت تا حدی نیز فعالیت شرقشناسان و باستانشناسان بود که تحقیقات آنها افق‌های تازه‌یی بر ادبیات می‌گشود. در بین این رمانتيك‌ها فریدریش روکرت (۱۷۸۸-۱۸۶۶) شاعر و شرقشناس معروف، حتی قالب شعر فارسی را با کامیابی قابل ملاحظه‌یی در ادبیات آلمانی تجربه کرد^{۲۳} و در واقع تعدادی اشعار فارسی را با قالب‌هایی مشابه به آلمانی درآورد. پلاتن هالرمونده (۱۷۹۶-۱۸۳۵) نیز مجموعه غزلها و همچنین مجموعه‌یی به نام عباسیان ساخت که در طی آنها نوعی حکمت ابیقوری را با لحن شرقی تعلیم می‌کرد.

معهدا روح فائوستی نمی‌توانست در دنیای احساسات و رؤیاهای رمانتيك بماند، و در صدد طغیان بر نیاید. رؤیاهای «فائوست» در آنچه به «آزادی» و «استقلال» مربوط

بود نیاز به «عمل» داشت و گوته نیز خود در فائوست تعلیم انجیل را بر همین مبنا تفسیر کرده بود: در آغاز عمل بود. و این چیزی بود که دسته شاعران آلمان جوان (Das Junge Deutschland) بدان می‌اندیشید. اینان که تحت نفوذ تعلیم هگل و عقاید آزادی‌طلبان فرانسه، ادبیات را در خدمت زندگی می‌خواستند گوته و رمانتیک‌ها را محکوم می‌کردند. با اینهمه شوق و علاقه به عمل مانع از آن نشد که یک تن از نام‌آوران آنها- هاینریش هاینه (۱۷۹۷-۱۸۵۶) - هم، از آنگونه که اقتضای خون «یهودی» او بود مثل رمانتیک‌ها به رؤیای شرق، به غزل‌های سلیمان، بیندیشد و حتی داستان فردوسی و محمود غزنه را برای یک منظومه خویش موضوعی مناسب بیابد. در هر حال روح عطشان فائوستی آلمانی در این اواسط قرن نوزدهم همراه با توسعه علوم طبیعی راه خود را به سوی واقع‌گرایی (Realismus) و طبیعت-گرایی (Naturalismus) گشود. اما تا مدت‌ها بعد از گوته در ادبیات آلمان دیگر نویسندۀ قابل ملاحظه‌یی به عرصه نیامد و اگر آمد اتریشی یا سوییسی بود.^{۲۳} با اینهمه دو «مرد برتر» در پایان این قرن عرصه هنر و اندیشه آلمان را تسخیر کردند- ریشارد-واگنر (۱۸۱۳-۱۸۸۳) و فریدریش نیچه (۱۸۴۴-۱۹۰۰)- که هر یک به نوعی خاص خویش طغیان روح فائوستی آلمان را تجسم می‌داد. در واقع اولین اثر نیچه به نام ولادت تراژدی در خشانترین بررسی عصر وی در زمینه شناخت هنر یونانی و درام بود. این رساله که نطفه اصلی تمام فلسفه نیچه را در برداشت در حقیقت مولود مباحثاتی بود که نیچه در دوران دوستی و شیفتگی خویش با واگنر داشت. طرفه آنست که بعد از قطع ارتباط آندو نیز، مقارن نشر این رساله واگنر رساله‌یی نوشت به نام تحول موسیقی از ددام که در عین حال حاکی از تأثیر متقابل بین افکار او و نیچه محسوب می‌شد. معهذا از لحاظ فلسفی نیچه درین اثر مثل تمام فلسفه خود بیشتر مدیون شوپنهاور به نظر می‌رسید حتی در آنچه راجع به تفاوت بین موسیقی و هنرهای توصیفی درین رساله بیان می‌کرد از شوپنهاور متأثر بود. نیچه موسیقی را هنر دیونیزوسی و آثار توصیفی را هنر آپولونی می‌خواند و اصالت هنر یونانی را هم در اتحاد بین این دو کمال مطلوب می‌یافت. اما بر رغم بدبینی تسکین‌ناپذیر شوپنهاور وی گمان می‌کرد که انسان تحت تأثیر هنرهای دیونیزوسی از راه نوعی اتحاد شهودی که با «روح جهانی» می‌یابد «فردیت» خود را از دست می‌دهد ولیکن

در عین حال تأثیر آرامش و سکون آپولونی سبب می شود که تجلی بعضی صورتهای فردیت به انسان آرامش و تسکین به بخشد و بدینگونه بود که هنر یونانی به اعتقاد نیچه کمال مطلوب خود را در پیروزی بروحشت می یافت و همین نکته به عقیده نیچه، نشان می داد که یونانیان و هنرمندانشان به هیچوجه بدبین نبوده اند.

DATE LABEL

30/4/02

[illegible]

Call No.....

Date.....

Account No.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above. An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is kept beyond that day.

با آنکه اولین اثر عمده‌یی که دوران رنسانس فرانسه در زمینه نقد ادبی به وجود آورد رساله معروف دوبلی (۱۵۶۰-۱۵۲۵) در دفاع و آدایش زبان فرانسه، و در حقیقت بحثی ادبی مشتمل بر قیاسات خطابی بود، نقد ادبی در فرانسه غالباً بر تفکر انتقادی مبتنی بود و هر چند در مقابل میراث معروف دکارت «می‌اندیشم، پس هستم» - آنچه بعضی منتقدان فرانسوی دنبال کردند گه‌گاه بر شعاری از نوع «احساس دارم، پس هستم» مبتنی بود باز آنچه روی هم رفته سیمای نقد فرانسوی را در طی تاریخ دراز تحول آن نشان می‌دهد همپایی «نقد» با «اندیشه» است و ادبیات فرانسه گویی از طریق نقد در خود «اندیشه» کرده است و هستی خود را با این اندیشه باز یافته است. رساله دوبلی نیز البته در ادب قبل از وی به کلی بی‌سابقه نیست و نقد ادبی حتی در قرون وسطی نیز در ادبیات فرانسوی مجال ظهور داشته است اما این رساله را محققان غالباً اولین اثر عمده نقدی در ادبیات فرانسه شمرده‌اند.

این رساله در حقیقت دفاع از مبادی و اصولی بود که پیررنسار (۱۵۸۵-۱۵۲۴) و مکتب ادبی معروف به پلئید (= هفت اختران پروین Pleiade) در پیروی از شیوه قدما یونان و رم از آن پشتیبانی می‌کرد و به همین سبب از شیوه شاعری کلمان مارو (۱۵۴۴-۱۴۹۴) که جز نبوغ شاعرانه و گرایش به آیین پرستان همه چیزش - از قالب‌ها و طرز بیان و موضوع اشعار - قرون وسطایی بود انتقاد می‌کرد. رساله دوبلی که از زبان فرانسوی در مقابل نفوذ لاتین دفاع و حمایت می‌کرد در واقع چیزی از نوع رساله سخنودی عامیانه اثر دانت ایتالیایی بود و از ادبیات ایتالیا نشانهای دیگر نیز داشت. دوبلی درین رساله خاطر نشان می‌کرد که زبان فرانسه

می‌تواند غنی و پرمایه شود و راه آن نیز عبارتست از تقلید و اقتباس از ادب باستانی یونان و روم. البته غنی کردن این زبان تنها راهش آن نیست که الفاظ یونانی و لاتینی در آن وارد کنند. اینگونه الفاظ اخذ کردنی را باید از لهجه‌های محلی گرفت اما زبان شعر که آن را باید غنی کرد به اعتقاد دوبلی پرمایه شدنش از آن راه است که انواع و فنون معمول در شعر یونانی‌ها را در آن وارد کنند و بدینگونه، قدرت و وسعت آن را بیفزایند. باید قالبهای ساده، بازاری، و مربوط به رقص و ترانه‌ها که در آثار کسانی مثل کلمان مارو هست ترك کرد و روی به «انواع» (Genres) متین و مهم شعر یونانی و لاتینی عهد قدیم آورد.

بدون شك رسالهٔ دوبلی از حیث اهمیت و اصالت مهمترین اثری بود که در زمینهٔ فن شعر و مسایل مربوط به نقد در تمام قرن شانزدهم فرانسه به وجود آمد مع هذا اثرهای دیگری هم در این دوره به وجود آمد که از آنجمله بود رساله‌یی به نام مخمس (Le Quintil) که پیروان «مارو» در رد دوبلی نشر دادند و بر کلام او اعتراضهای سخت نمودند. چنانکه در مقابل این فکر دوبلی که با اخذ و اقتباس الفاظ دیگر باید زبان فرانسه را غنی کرد به شدت اعتراض کردند و گفتند اگر این سخن دفاع و آرایش زبان فرانسه باشد سر کوفت و سرزنش زبان فرانسه چه خواهد بود؟ به علاوه انواع تازه‌یی هم که دوبلی مدعی بود باید از یونانیان گرفت مؤلف این رساله منکر بود و از جمله معتقد بود فن رثاء (Elegie) که دوبلی توصیه می‌کند محرك حزن و اندوه است در صورتیکه شعر باید مثل نقاشی موجب تفریح و مسرت باشد و این «نوع» هم مثل «تراژدی» که نیز دوبلی توصیه می‌کند از جهت شاعری ارزش زیادی ندارد. در بین آثار دیگری که در این عهد به وجود آمد و از جهت نقد ادبی قابل ملاحظه بود فن شعر «پله‌تیه» و منظومهٔ «وکلن» را در باب «فن شعر» باید یاد کرد. پله‌تیه (Pelletier)، در دنبال توصیهٔ مجملی که دوبلی در باب لزوم توجه به کومدی و تراژدی سبك يونانيان کرده بود، در فن شعر خویش (۱۵۵۵) به تفصیل در باب این انواع سخن گفت و ظاهراً در بعضی سخنان خویش از شارحان ایتالیایی فن شعر ارسطو و مخصوصاً از اسکالیگرو نیز استفاده کرد. چنانکه وکلن (۱۶۰۸-۱۵۳۶) هم در منظومهٔ فن شعر خویش از شارحان ایتالیایی و همچنین از منظومهٔ «فن شعر» هوراس تا حد زیادی الهام یافت. این هر دو اثر نیز در واقع معرف طرز تلقی انجمن

پلئیاد در باب شعر و شاعری بود و مبانی و ارکان مکتبی را که مکتب کلاسیک خوانده شد تمهید کرد. در تاریخ عقاید ادبی فرانسه انجمن پلئیاد اهمیت خاصی دارد چرا که تعلیم این انجمن سبب شد که شعر به بعضی اصول و مبادی خویش شعور و وقوف حاصل کند.^۲

البته تفکر فرانسوی در طی این دوران نوابغ برجسته‌ی بی‌چون رابله (۱۵۵۳-۱۴۹۰) و مونتینی (۱۵۹۲-۱۵۳۳) در قلمرو نثر به وجود آورد چنانکه در شعر هم کسانی چون رنسارد (۱۵۸۵-۱۵۲۴)، و مالرب (۱۶۲۸-۱۵۵۵) بدان رونق دادند. با اینهمه در تمام دوره رنسانس در فرانسه، برخلاف ایتالیا، چیز ابتکاری قابل ملاحظه‌ی در زمینه نقد ادبی به وجود نیامد و آنچه بود اگر از چهارچوب مشاجرات ادبی بیرون بود غالباً شرح و تفسیر فن شعر ارسطو یا مناقشه در آراء شارحان ایتالیایی عهد رنسانس بود. به سبب همین احوال چیزی که درین دوره در نقد ادبی فرانسه غلبه داشت علاقه به مباحث مربوط به قواعد (Les Regles) بود. غالب صاحب نظران معتقد بودند که امری به نام جمال آرمانی (Le Beau idéal) وجود دارد که یونانیان پیشینه بدان دست یافته‌اند و آثار آنها ما را بدان کمال مطلوب رهبری می‌کند. حتی به کمک قواعدی چند که در فن شعر ارسطو و مخصوصاً در آثار شارحان ایتالیایی کتاب او هست امروز هم می‌توان به ابداع شاهکارهایی نظیر آثار آنها توفیق یافت. کسانی مانند شاپلن (۱۶۷۴-۱۵۹۵)، دوبنیاک (۱۶۳۰-۱۵۵۰) و دیگران نیز در طی رسالات و آثار خویش این معانی را با بیانی آمیخته به قطع و جزم عنوان می‌کردند و بدینگونه اصل لزوم تبعیت از قواعد قدما همه جا در نزد قوم مقبول بود. نهایت آنکه چون در باب طرز اجراء این قواعد و حدود استعمال آنها طبعاً بروز اختلاف نظرهایی نیز اجتناب ناپذیر بود شاعران و نویسندگان عصر غالباً در دیباچه کتابها و یادری رساله‌های جداگانه با یکدیگر به مشاجرات بر می‌خاستند. در بین این مشاجرات می‌توان نزاع مربوط به سید (Querelle du Cid) را نام برد که ریشلیو وزیر اعظم وقت بر ضد کورنی شاعر به راه انداخت و از بعضی جهات تاحدی شباهت به مشاجرات اصحاب صاحب بن عباد و هواخواهان متنبی در ادبیات عربی دارد. قضیه ازین قرار بود که ریشلیو (۱۶۴۲-۱۵۸۵) صدراعظم معروف فرانسه در صدد برآمد نمایشنامه

سید اثر کورنی (۱۶۸۴-۱۶۰۶) را که مقبول عامه واقع شده بود نقض و تحقیر کند به همین سبب برخی از ارباب نظر را به نقد و جرح این اثر و اداشت چنانکه هم به تحریک او جمعی مغرضان شاعر را هجو کردند و بعضی دیگر اثر او را که خودش اقرار داشت از یک اثر اسپانیایی گرفته است مسروق و منتحل شمردند. کورنی هم به این انتقادهای جواب داد و معرکه جدال گرم شد. سرانجام یک تن از ارباب «سیف و قلم» به نام اسکودری (۱۶۶۸-۱۶۰۱) که خود نمایشنامه نویسی هم می کرد مادرین کار داعیه اش بیش از استعدادش بود رساله‌یی تحت عنوان ملاحظات در باب سید نوشت و در طی آن کورنی را تخطئه کرد و به باد انتقاد گرفت. وی در این رساله خاطر نشان کرد که بعضی نوشته‌ها مثل کرمک شبتاب هستند در شب از دور درخشنده بنظر می آیند اما از نزدیک چیزی جز کرم نیستند. شهرت و آوازه سید اثر کورنی نیز اساس ندارد و بر این اثر - به اعتقاد اسکودری - بسی ایرادها وارد هست. از جمله آنکه اصل و موضوع قصه خود چندان لطفی ندارد و از آن گذشته در موارد متعدد نیز شاعر در طی این نمایشنامه از «قواعد» مربوط به فن تراژدی تجاوز کرده است. به علاوه در طی نمایشنامه اشعار سخیف و ناپسندهم بسیار هست و آنچه نیز مضامین و افکار بدیع در آن می توان یافت مسروق و مسبوق است. انتشار این ملاحظات در باب سید، نزاع را شدیدتر کرد و موافق و مخالف وارد معرکه شدند قطعات منظوم و منثور در هواخواهی کورنی و اسکودری نوشته شد و سرانجام داوری درین باب به «آکادمی فرانسه» که ریشلیو به تازگی در همان ایام تأسیس و ایجاد کرده بود برده شد و چندی بعد احساسات آکادمی در باب سید منتشر شد که آن را بعضی یک شاهکار انتقادی شمردند و برخی نقدی دور از واقع نگری تلقی کردند. درین رساله هر چند آکادمی تمام ایرادات اسکودری را نپذیرفته بود اما اکثر آن را تصدیق کرده بود مع هذا حتی ریشلیو هم از این حکمیت آکادمی خشنود نشد و کورنی نیز با آنکه تسلیم این رأی نشد از آن پس در مراعات اصول و قواعد ارسطو دقیقتر شد و بیشتر به متابعت مبادی مکتب کلاسیک کردن نهاد.

مکتب کلاسیک فرانسوی از لحاظ مبادی و اصول بیشتر به گزاردگان فلسفه ارسطو و مخصوصاً به شارحان ایتالیایی «فن شعر» - مثل ویدا، اسکالیجرو، و

کاستلو ترو- مدیون بود. مسایل عمده‌یی که نزد نقادان و شاعران این مکتب مطرح می‌شد عبارت بود از مسأله هدف و غایت هنر، مسأله تقلید و طبیعت، مسأله قریحه شاعر و استعدادی که برای نوع یا انواع خاص دارد، مسأله لزوم تبعیت و تقلید از قدما، و مسأله نقشی که «عقل» یا «ذوق سلیم» در امر نظارت بر حدود کار و وظیفه شاعر می‌تواند داشت. بیشتر مباحث به تبعیت از ارسطو و شارحان وی مربوط به نمایش بود و در سایر انواع نیز چیزیکه غالباً مطرح بحث می‌شد مسایل مربوط به فن شعر ارسطو بود. اساس عمده تعلیم این مکتب نیز عبارت بود از «حقیقت-نمایی» (Vraisemblance) که غالباً بر همه مسایل مهم دیگر تقدم داشت و فی‌المثل در بعضی موارد ضمن طرح يك داستان تاریخی، در «نمایش» نیز پاره‌یی دستکاریهای جزئی و محدود- نه مهم و کلی- تجویز می‌شد تا به دستاویز آن «حقیقت‌نمایی» حادثه داستان بیشتر و بهتر تأمین تواند شد و شك نیست که درین موارد نیز دستکاریها نمی‌بایست چنان باشد که حقیقت رویداد تاریخی را دگرگون جلوه دهد. ملاك حقیقت‌نمایی هم تلقی و قضاوت خواننده و شنونده بود و شاعر برای اطمینان از نیل به آن هدف، خویشتن را در جای خواننده و منتقد می‌گذاشت و سعی می‌کرد طرز تلقی او را درك کند. البته مسأله رعایت ظاهر (Bienséance) هم که مناسبت بین احوال و اطوار اشخاص داستان و توافق آنها را با آداب (Moeurs) عصری که در داستان تصویر می‌شد طلب می‌کرد خود به نحو دیگری از نتایج و فروغ اصل «حقیقت-نمایی» تلقی می‌شد. این قاعده «رعایت ظاهر» هم نزد منتقدان و شاعران مکتب کلاسیك اهمیت بسیار داشت چنانکه در ماجرای معروف «نزع مربوط به سید»، منتقدان هم این نکته را که رودریگ بعد از کشتن پدرشیمن از وی خواست تا او را به دست خویش از دم تیغ بگذرانند با قاعده «رعایت ظاهر» مغایر تلقی کردند، هم ازدواج آن‌دورا در پایان داستان بدان سبب که در زندگی عادی معقول و مجاز تلقی نمی‌شد با آن قاعده منافی شمردند. قاعده وحدتهای سه‌گانه (Les trois unités) هم که در باب آنها نویسندگان فرانسوی اصرار بسیار می‌ورزیدند، خود امری بود که به اعتقاد آنها عدول یا غفلت از آن غالباً به اصل «حقیقت‌نمایی» لطمه می‌زد. حتی امر شگفت (Le Merveilleux) هم که در گشودن «عقده» داستان گاه نقش عمده‌یی داشت باز در نزد منتقدان و صاحب‌نظران این مکتب تابع این شرط بود که می‌بایست

وقوع این امر «شگفت» و خارق العاده، همچون امری که حاصل تسلسل حوادث عادی باشد روی دهد و آنچه از مقوله معجزه، یا مداخله خدایان به شمارست، به نحوی روی دهد که مقدماتش از پیش تدارك شده باشد و وقوعش طوری باشد که انتظار آن، معقول به نظر آید. بدینگونه مکتب کلاسیک برای نیل به «حقیقت نمایی» آشنایی با طبیعت، با ذوق سلیم، و با اقتضای عقل را الزام می کرد و اینهمه را در آثار قدما متحقق می یافت.

این مکتب کلاسیک که شاعران و نویسندگان منسوب به آن درین دوره کسانی چون مولیر (۱۶۷۳-۱۶۲۲)، لافونتین (۱۶۹۵-۱۶۲۱)، راسین (۱۶۹۹-۱۶۳۹)، بوسوئه (۱۷۰۴-۱۶۲۷)، فنه لون (۱۷۱۵-۱۶۵۱)، لایرویر (۱۶۹۶-۱۶۴۵) و بوالو (۱۶۳۶-۱۷۱۱) را در صف خویش داشتند، ویژگی عمده اش ارتباط آن بود با سلطنت مطلقه. در واقع دوران کلاسیک در طی این سالهای بین اواسط قرن هفدهم تا اواخر قرن هجدهم در تمام اروپا دوران سلطنت مطلقه بود^۳ بارگاههای کوچک مربوط به سنیورها و امراء محلی که در اوایل عهد رنسانس هنوز وجود داشت با طلوع سلسله های بزرگ از اهمیت افتاد. در فرانسه حامی و مشوق بزرگ ادبیات عبارت بود از کاخ سلطنت که در آنجا پادشاهان بوربون نویسندگان و شعرا را تحت حمایت خویش داشتند. حامی و مربی واقعی نویسندگان کلاسیک هم عبارت بود از «لوئی چهاردهم» که درخشندگی عصر کلاسیک فرانسه به نام اوست. قرن لوئی چهاردهم. اما در عصر پدر او لوئی سیزدهم (۱۶۴۳-۱۶۰۱) نیز مخصوصاً به سعی و تشویق ریشلیو، صدراعظم وقت مکتب کلاسیک قوت داشت چنانکه بعد از وی احفاد نالایقش - لوئی پانزده و لوئی شانزدهم - نیز که قدرت مطلقه بوربون ها را تا آستانه انقلاب کبیر ادامه دادند، همچنان ادب کلاسیک را همچون يك نتیجه فرهنگ اشرافی تلقی می کردند. در حقیقت قرن هجدهم که قرن فلسفی و حتی قرن روشنایی (Siecle de Lumière) نیز خوانده می شود با آنکه آزاد اندیشانی چون ولتر (۱۶۹۴-۱۷۷۸) و دیدرو (۱۷۸۴-۱۷۱۳) را به وجود آورد نتوانست مکتب تازه یی را جانشین مکتب کلاسیک کند. هرچند نیمه دوم قرن هجدهم که مقارن با شروع ضعف و انحطاط دولت مطلقه و نفوذ افکار آزادیخواهانه بود، نسبت به قواعد و اصول

مربوط به ادب قدما اعتقادی نشان نمی‌داد اما تا اوایل قرن نوزدهم که مکتب رمانتیک پدید آمد نویسندگان و گویندگان به ندرت از اصول کلاسیک منحرف شدند. چنانکه در درام‌های ولتر هرچند افکار تازه تلقین می‌شد باز شیوه کار همان طرز کار کورنی و راسین بود و کسانی مانند دیدرو و ماریوو (۱۷۶۳-۱۶۸۸) هم هرچند طرزهای تازه در نمایشنامه‌نویسی به وجود آوردند لیکن آنچه آنها به نام «کمدی اشک‌آور» (Comedie larmoyante) و درام بورژوا (Drame Bourgeois) عرضه کردند با اصول مکتب کلاسیک تعارضی نداشت.

مکتب کلاسیک مخصوصاً مبتنی بر لزوم تبعیت و تقلید از قدما بود. این تقلید و تبعیت از قدما در نزد شاعران مکتب پلئید ناشی بود از حس اعجابی که آنها نسبت به قدرت و کمال هنری قدما داشتند اما در نسل‌های بعد و در نزد کسانی که مکتب کلاسیک فرانسوی را بنیاد نهادند لزوم تقلید از قدما مبتنی بود بر الزام عقل، و بر این نکته که تقلید قدما چیزی جز تقلید کمال طبیعت نیست و چون آثار قدما را تمام نسل‌های بعد از آنها تحسین و تقدیر کرده‌اند تقلید و تبعیت از آنها تقلید و تبعیت از حکم عقل و از اجماع عقلی است. به علاوه، آنگونه که اوبینیاک تصریح می‌کند تقلید از سرمشق قدما هم فقط محدود به مواردی است که آنها به اقتضای عقل (= raisonnement) عمل کرده‌اند.^۴ بدینگونه در نزد صاحب‌نظران این مکتب اصل پیروی از عقل با اصل تقلید از قدما منافات هم ندارد. در حقیقت کمال زیبایی و آنچه جمال آرمانی نام دارد در نزد شاعران بزرگ این مکتب ناشی از ادراک حقیقت است و در تعبیر از همین معنی است که بوالو عبارت مشهور خود را که «جز حقیقت هیچ چیز زیبا نیست» (rien n'est beau que le vrai) بیان می‌کند. اینکه در توصیف و بیان شاعر باید حقیقت‌نمایی (Vraisemblance) مورد توجه باشد نیز نتیجه‌ای است که از این طرز تفکر عاید مکتب کلاسیک شده است. منتقد بزرگ این مکتب «بوالو» است که در واقع اصول و مبانی این شیوه را بر «عقل» و ذوق سلیم مبتنی می‌سازد و در عین حال خاطر نشان می‌کند که آنچه در نقد و شناخت آثار ادبی می‌تواند به عنوان محاک و معیاری مطمئن تلقی شود اجماع همگانی (Le Consentement unanime) است. چنانکه راسین هم، در دیباچه «ایفی ژنی» خویش می‌کوشید نشان دهد که پیروی از قدما یونان چیزی جز پیروی از ذوق و پسند همگان نیست.

معهدنا این فکر پیروی از قدما حتی در بحبوحه قدرت و تفوق مکتب کلاسیک نیز از عکس العمل مخالف نمی توانست خالی بماند و «شک دستوری» ممکن نبود در باب صحت و شمول آن تردید خود را اظهار نکند. جالب ترین واکنش درین باب عبارت بود از «نزاع قدما و متأخران» که غوغای بزرگی در آکادمی فرانسه و در محافل ادبی پاریس اواخر قرن هفدهم برانگیخت. نزاع به سال ۱۶۸۷ و از مجمع آکادمی برخاست. چون در آنجا شارل پرو (۱۶۲۸-۱۷۰۳) شعری تحت عنوان «قرن لوئی چهاردهم» خواند و دوران لوئی را با عصر او گوست در رم مقایسه کرد، بوالو که این مقایسه را اهانتی به «قدما» تلقی کرد بر آشفت و از روی اعتراض مجلس آکادمی را ترك گفت و در دنبال آن مشاجرهایی پدید آمد که در تاریخ نقد ادبی اهمیت خاص دارد. در طی این مشاجرات کسانی بودند که متأخران- مثل راسین، مولیر، و کورنی - را بر قدما ترجیح می نهادند یا آنها را لامحاله از قدما کمتر نمی شمردند و کسانی هم بودند که قدما را مبدع و مبتکر و متأخران را تابع و مقلد می شمردند و معتقد بودند که اینان را نمی توان با آنها مقایسه کرد. هوخواهان متأخران به اصل «ترقی» استناد می کردند و مدعی بودند که فرهنگ و اخلاق انسانی از روزگار یونانیان تا امروز بسی پیش رفته است به علاوه آیین مسیح نیز در تلطیف ذوق و قریحه انسان تأثیری قطعی داشته است و اینهمه نشان می دهد که متأخران را نمی توان از قدما فروتر شمرد. شارل پرو رأی خود را درین باب در رسالهایی به نام موازنه بین قدما و متأخران نشر کرد که بوالو در رسالهایی به نام اندیشه هایی در باب لوژن بدان جواب داد. طرفه آنست که این مشاجرات در نزد فنه لون (۱۶۵۱-۱۷۱۵) و دولاموت (۱۶۶۲-۱۷۳۱) به بحث در باب شعر و «قافیه» هم کشید و بدینگونه ارزش کار شاعری و قافیه بندی هم محل نزاع واقع گشت. فنه لون شعر را یکسره کاری بی حاصل می شمرد و نظم قافیه را چیزی جز آنکه انسان به عمد بخواد کاری دشوار را بر خود الزام کند تلقی نمی کرد و دولاموت این سؤال را پیش کشید که آیا آنچه از نظم قوافی حاصل می شود به زحمت آن می ارزد؟ وی تکلف شاعران را در نظم قوافی به کار آن شعبده بازان تشبیه کرد که می کوشند دانه ارزن را از سوراخ سوزن بگذرانند و کوشش آنان را برای سرودن اشعار قافیه دار کاری جنون آمیز و کود کانه خواند و گفت که «برای مردم خردمند مایه شرم است که سخن موزون

را بیشتر از اندیشه‌یی که ذهن آنان را روشنی می‌بخشد و از حالتی که در روح آنها تأثیر می‌کند بپسندند». این اعتراضات دولاموت را شاعران جواب دادند و شاید بهترین جوابی که به آن داده شد کلام ولتر بود. وی شعر را «سخنوری موزون» خواند و تأکید کرد که آنچه در شعر، همهٔ مردم جهان را محظوظ و مسحور می‌دارد همان توازن مطبوعی است که «قافیه» نام دارد و از آن نمی‌توان چشم پوشید. در مقدمهٔ نمایشنامهٔ «ادیپ» هم ضمن رد دعاوی دولاموت نوشت که:

تمام ملتهای روی زمین جز رومی‌ها و یونانیهای باستانی اشعار قافیه‌دار می‌سروده‌اند و هنوز هم می‌سرایند. تکرار آهنگها به قدری برای انسان طبیعی است که وحشی‌ها نیز مثل مردم رم و پاریس و لندن و مادرید به قافیه توجه دارند و شعر مقفی می‌گویند.

معهدا اعتراض لاموت که تعجب می‌کرد چرا آدمیزادگان باید عمداً فنی را اختراع کنند که آنها را از اینکه آنچه را دلشان می‌خواهد به درستی بیان کنند باز بدارد، بعدها همچنان در آیندهٔ شعر و در تحول مباحث انتقادی انعکاس جالبی یافت.^۵

منتقد بزرگ مکتب کلاسیک فرانسه خود در عین حال شاعر و آفرینشگری مشهور بود: نیکلا بوالودپرو. وی با مولیر و راسین و لافونتین دوستی داشت و با آنکه لویی چهاردهم را در حق او توجه و عنایتی خاص بود در اواخر عمر به تنگدستی گذرانید. در نظم اشعار انتقادی و اخوانیات دستی قوی داشت و در بعضی موارد شیوهٔ هوراس شاعر رومی را به یاد می‌آورد. منظومهٔ تعلیمی او به نام فن شعر که در ۱۶۷۴ نشر یافت از مشهورترین آثار انتقادی جهان بشمارست^۶ و با آنکه بهیچوجه اثری ابتکاری و بیسابقه نیست و بر آن ایرادهایی هم از جهت نقد ادبی وارد هست باز برای ادب کلاسیک اروپایی مثل سرمشق درخشان خویش - فن شعر هوراس - یک مرجع مطمئن محسوبست. وی در پاریس بدنیا آمد و یکچند برای کشیشی و سپس جهت وکالت دادگستری درس خواند اما سرانجام روی به شاعری آورد و تقریباً چهل ساله بود که لوئی چهاردهم وی را به همراه راسین به عنوان وقایع نگار و تاریخ نویس جنگهای خویش برگزید. با آنکه در شاعری چندان قریحهٔ قوی نداشت، در نقد پرمایه بود

و تأثیر او در تهذیب ذوق مردم قابل ملاحظه شد. «فن شعر» او اولین اثر انتقادی بود که سنت عقل پرستی دکارت را منعکس می کرد. در واقع این منظومه هم مثل رساله «گفتار در روش» دکارت از اشارت به «عقل» آغاز می شد^۷ که در بین همه خلق مشترکست و قوه‌یی است که در ما هست و تمیز بین خطا و صواب را برای ما ممکن می سازد. ازین رو شاعر نیز مثل فیلسوف معتقد بود که هر گونه فکر و بیان می بایست چنان باشد که عقل را ارضاء کند. نتیجه عقل گرایی بوالو هر چه باشد، توجه او به اهمیت عقل و اندیشه معرف يك جنبه اصیل نقد فرانسوی است. این اثر شامل چهار بخش یا چهار منظومه است که طی آنها شاعر اصول کلی شعر و شاعری را با بحث در باب تاریخ و انواع شعر بهم درمی آمیزد. در منظومه نخست بوالو قواعد و اصول کلی و مشترك را بیان می دارد که در تمام انواع و فنون شعر لازم و در کار هست و از جمله در طی آن خاطر نشان می سازد که شاعر نباید قبل از هر چیز قریحه آفریننده داشته باشد، به علاوه باید حد و استعداد قریحه خویش را بشناسد و بداند که از عهده نظم کداميك از انواع و فنون شاعری بر می آید. نیز درین بخش بوالو این نکته را یاد آوری می کند که رعایت قافیه بهیچوجه نباید سبب شود که در شعر اواز جهت اندیشه خللی پدید آید. ازین گذشته باید از مبالغه دور از عقل پرهیزد و سخن را درست و روشن بیان کند. همچنین خاطر نشان می کند که شاعر باید هم خودش بتواند شعر خویش را تهذیب و اصلاح کند و هم از سخن منتقدان در تهذیب کار خویش بهره جوید و از انتقاد نرنجد. درینجا بوالو، تاریخچه‌یی از گذشته شعر فرانسه را به اجمال تمام بیان می کند و از هر شاعر نقدی می کند و در عین حال خدمتی را که آن شاعر به زبان و شعر فرانسه کرده است بیان می دارد. در منظومه دوم، بوالو قواعد و اصول بعضی از انواع و فنون بسیار متداول شعر را مثل غزل و مرثیه و قصیده و هجاء و غیره بیان می کند و اشاره‌یی نیز به تاریخ این فنون در بین شعراء روم و شعراء فرانسه می نماید. در منظومه سوم به بحث در انواع مهم سه گانه شعر یعنی تراژدی و کومدی و حماسه می پردازد. در مورد تراژدی نخست اصول و مبادی این فن و تاریخ آن را در یونان شرح می دهد، سپس احوال نمایشنامه نویسی گذشته فرانسوی را بیان می کند و آنگاه به ذکر قواعد کار می پردازد. در مورد حماسه توصیه می کند که شگفتی‌های اعمال قهرمانان دوران شرك یونان و روم

برای اینگونه شعر به مراتب از شگفتی‌های اعمال قهرمانان مسیحی قرون وسطی مناسب‌تر است ازین‌رو حماسه هومیروس (Homère) را می‌ستاید و بر کسانی که حماسه مسیحی سروده‌اند و بدینگونه از حقیقت حماسه به‌دور افتاده‌اند حمله می‌کند. در مورد کومدی هم به حکم و قضاوت درباره ترانس (Terence) و مولیر می‌پردازد و به‌مناسبت، نکته‌های جالب می‌گوید. در منظومه چهارم بیشتر سخن از لزوم داشتن ذوق سلیم و ضرورت اشتغال شعر بر جنبه اخلاقی درمی‌انست و از جمله خاطر نشان می‌کند که شعر باید خوب باشد و اگر متوسط و میانه‌حال باشد به کار نمی‌آید. همچنین توصیه می‌کند که شاعر باید دوستدار تقوی و فضیلت باشد و سخن برای کسب منفعت و جلب مکنّت نگوید. با اینهمه خود او «فن شعر» را به‌مدح لوئی چهارده ختم می‌کند و او را بدین عنوان می‌ستاید که در حق شاعران نعمتها دارد و قدر شاعری را می‌افزاید.

در بین تمام آثار بوالو فن شعر بیش از همه سبب شهرت او گشته است و در عین حال به شهرت او هم لطمه زده است. بر این اثر او ایرادهای بسیار هم گرفته‌اند که بعضی واردست و اکثر نارواست و منتقدان وضع زمانه و حد دانش او را در این اعتراضات هیچ در نظر نگرفته‌اند. عیب عمده «فن شعر» آنست که بوالو در تعریف انواع و بیان قواعد به‌موارد استثنایی و به‌تغییراتی که ذوق و سلیقه هر قومی در اعصار مختلف ممکن است در قواعد و مقررات يك فن بدهد توجه نداشته است. به عبارت دیگر بوالو غالباً بیش از حد جزمی است و به امر تحول و تغییر تاریخی و اختلاف و تفاوتی که از اقتضای زمان و مکان ناشی است توجه ندارد و این ایراد هر چند بر او وارد هست اما منحصر به او نیست و در اکثر آثار قدما این عیب هست. در حقیقت بوالو از تاریخ ادب اطلاعات درستی نداشته است و از همین روست که هر جا وارد مباحث مربوط به تاریخ شده است غالباً سخنش نارساست. هر چند این امر هم کلیت ندارد و در بعضی موارد اطلاعات تاریخی دقیق هم دارد که نادر است. بوالو را روی هم رفته بزرگترین منتقد با نفوذ عصر کلاسیک باید شمرد. وی که خود شاعر بود در تهذیب و تربیت ذوق شاعران عصر تأثیر بسیار داشت و طبیعتاً و هجوهای وی نیز که در طی آنها شاعر بیهنران را هدف سرزنش می‌کرد مایه ارشاد و هدایت هنرمندان واقعی بود. در واقع وی در ضمن نقد آثار ناپسند

طبعاً برای شناخت آثار پسندیده نیز اصول و قواعدی کشف و بیان می کرد. اصل تعلیم او این بود که شعر باید تابع عقل و طبیعت باشد و ازهرامری که آن را ازین اصل منحرف کند اجتناب باید نمود. جرم و خطای گویندگانی که مورد انتقاد بوالو قرار می گرفتند نیز همین بود، زیرا بعضی از آنها برای آنکه خواننده را مشغول دارند، و برخی برای آنکه وی را به اعجاب و حیرت اندازند، و عده بی هم فقط برای آنکه شعر خویش را زیبا جلوه دهند آنرا از راه عقل و طبیعت منحرف می نمودند. البته باید توجه داشت که آراء بوالو همه خاص وی نبود بلکه قسمتی از این آراء را شاعران عصر به وی القاء می کردند. مع هذا در نزد بوالو هیچ چیز قطعی تر و ضروری تر از دستور قدما نبود. به اعتقاد وی حتی اقتضای زمان نیز نمی توانست در قواعد و اصول قدما تزلزلی پدید آورد. ازین رو در عقاید و اصول بوالو نوعی جمود هست که نقطه ضعف آنهاست. بدینگونه، بوالو از اقتضای زمان - که ناچار قوانین و اصول را دستخوش دگرگونیها می کند - غافل می ماند و قواعد و اصول وی که آن را خود وی ناشی از طبیعت می داند، مثل خود طبیعت امریست ثابت و بی تزلزل. در بیان این اصول و قواعد بوالو لزوم توجه به طبیعت را توصیه می کند. می گوید و تأکید می کند که امر زیبا چیزی جز «حقیقت» نیست اما وی این حقیقت را همان طبیعت می داند که در عین حال برای همه محسوس و معقول است و ازین رو امریست مشترك و کلی و بهمین سبب آنچه کلی و عمومی نیست با طبیعت و عقل توافق ندارد و از قلمرو شعر خارج است. بدینگونه متابعت از طبیعت هرگونه تعقید، هرگونه اغراق، و هرگونه تکلف را منع و طرد می کند و امر زیبا عبارت می شود از طبیعت که حقیقت نیز جز آن نیست. اما شاعر برای شناخت آنچه طبیعت و حقیقت است از آنچه طبیعت و حقیقت نیست چه ملاک و معیاری دارد؟ شك نیست که درین مورد نیروی تخیل (imagination) را نمی توان ملاک تشخیص گرفت زیرا پیروی از تخیل، انسان را غالباً بدانچه غیر حقیقی و خلاف حقیقت است می کشاند. عواطف و احساسات نیز ما را دچار مبالغه و اغراق می کند و از جاده مستقیم حقیقت دور می افکند بنابراین آنچه درین جستجو می تواند رهبر شاعر و ملاک عمل او قرار گیرد عقل و منطق است اما چیزیکه بوالو آن را عقل و منطق می خواند درین مورد همانست که مردم ذوق سلیم می خوانند بوالو نیز می گوید که ذوق سلیم را باید محك و

معیار شناخت. اما این ذوق سلیم را چگونه می‌توان پرورش داد و بمدد آن می‌توان آنچه را کلی و حقیقی است از آنچه جزئی و غیر حقیقی است باز شناخت؟ به این سؤال بوالو جواب دهد که باید در تهذیب و تربیت ذوق سلیم از مطالعه آثار قدما استفاده کرد زیرا از آنجا که قدما بیش از ما به طبیعت نزدیک بوده‌اند و تمدن و فرهنگ هنوز آنها را به اندازه ما از آنچه طبیعی و حقیقی است دور نکرده بوده است طبعاً آنها بهتر از ما توانسته‌اند طبیعت را ادراک و توصیف نمایند. از همین روست که گذشت زمانه و پیش آمدهایی که در طی قرن‌ها آداب و عقاید بشر را دستخوش دگرگونی کرده است نتوانسته است از ارزش و بهای آثار آنها بکاهد. بدینگونه در نزد بوالو، تنها با پیروی از قدماست که می‌توان آنچه را کلی و بشری است از آنچه فردی و جزئی است تشخیص داد و فقط با درک این قواعد و اصول است که می‌توان آثاری پدید آورد که مانند آثار آنها مورد ستایش و قبول تواند گشت.

در ماجرای معروف نزاع در باب قدما و متجددان بوالو مدافع قدما بود، و با آنکه تا پیدایش رمانتیسم نیز مکتب کلاسیک همچنان به پیروی از اصول بوالو نسبت به قدما علاقمند باقی ماند گفته‌گوهایی که در طی نزاع پیش آمد تأثیر قابل ملاحظه‌ایی در پیشرفت افکار انتقادی و مباحث نقد ادبی داشت. در واقع کمال مطلوب مکتب کلاسیک مشتمل بر دو عنصر متفاوت بود: علاقه به عقل و علاقه به زیبایی. علاقه به عقل که از میراث تعلیم دکارت و شک‌دستوری مکتب دکارت (Cartésianisme) نیز تقویت می‌شد از آنچه تعلق به دوران قدما بود و از تمام آنچه حکم به تقلید و جمود می‌کرد احتراز می‌جست و طالب استقلال عقل بود در صورتیکه علاقه به زیبایی صاحب‌نظران را به تحسین قدما و تمجید آثار «تقلیدناپذیر» آنها می‌کشانید و با تسلیم به تقلید از قدما راه توسعه عقل را سد می‌کرد. اما عقل‌گرایی (rationalisme) که پیروی از قدما و تقلید به کمال مطلوب کلاسیک مدتها آنرا در حصار تقلید به بند کشیده بود سرانجام می‌بایست لجام از سرخویش فرو کشد و داستان شارل پرو و شعری که وی در طی آن عصر لویی چهاردهم را با عصر اگوست مقایسه کرده بود به‌وی فرصتی داد تا بر ضد تقلید طغیان کند. در مقابل اعتراضی که بوالو بر این دعوی کرد وی رساله معروف «موازنه بین قدما و متجددان» را نوشت. در اثبات این

دعوی که بوالو را فوق العاده رنجانیده بود وی در این رساله خویش کوشید نشان دهد که روح و فکر انسان دایم در «ترقی» است و چون در زمینه دانش، اطلاعات مابیش از قدماست چرا باید که در ادبیات چنان نباشد؟ قدما در همه چیز حکم کودکان را داشته‌اند در صورتیکه متجددان در قیاس با آنها حکم اشخاص بالغ را دارند. يك صاحب نظر و متفکر عصر که درین نزاع از همان اول در کنار شارل پرو به دفاع از متجددان پرداخت فونتئل (۱۷۵۷-۱۶۵۷) فیلسوف و ادیب و محقق روشنفکر بود که رساله‌ی هم در باب این مسأله نوشت و در تأیید ادعای پرو مخصوصاً به این نکته اشارت کرد که مواهب طبیعت تمام شدنی نیست و هر عصری از اعصار هم دستاوردهای خود را به عصر بعد منتقل می‌کند. ازین رو هو شمندان متأخر تمام مواهب و استعدادهای قدما را دارند و البته مواهب و استعدادهای دیگری را هم که خاص خودشان هست بر آنها افزوده‌اند و هر چند شاید هنوز شاعرانی که از استادان بزرگ قدیم برتری یافته باشند به وجود نیامده‌اند مانعی ندارد که چنین شاعرانی به وجود آیند و در واقع باید به وجود بیایند. در طی این مشاجرات دو نویسنده دیگر که فنه لون و لا برویر بودند نیز در صف هواخواهان قدما جای داشتند مع هذا در نزد آنها مکتب کلاسیک به هیچ وجه آن محدودیتی را که در تعلیم بوالو یافته بود نشان نمی‌داد^۸، چنانکه لا برویر در رساله گفتار درباره تئوفراست نوعی سعه مشرب دارد که حاکی است از توجه او به اینکه قواعد قدما لایتغیر نیست هم چنین فنه لون در نامه به آکادمی که شاید بعد از فن شعر بوالو مهمترین اثر انتقادی عصر کلاسیک در ادبیات فرانسه به شمار آید، ترجیح قدما را نه بر حکم عقل بلکه بر مبنای ذوق مبتنی می‌کند و این نیز نشان می‌دهد که نزد وی تقلید و تبعیت از قدما امری نیست که عقل بتواند آن را الزام کند. اما طرفداران «متجددان» (Modernes) که در واقع غلبه نهایی با آنها بود استدلالشان مبتنی می‌شد بر ضرورت و الزام عقلی. پرو و فونتئل هر دو از پیروان دکارت (Cartesiens) بودند و مبنای استدلال آنها هم فکر ترقی (Le Progrès) بود که از تعلیم دکارت گرفته بودند و چون شعر و ادب را هم محمول «عقل» می‌دیدند آنرا نیز بالطبع مشمول اصل ترقی می‌دیدند و به همین سبب متجددان را بر قدما ترجیح می‌نهادند.^۹ بدینگونه، فکر ترقی که اساس تعلیم فلاسفه عهد روشنگری بود خود از مشاجرات قرن هفدهم و مخصوصاً از نزاع بین قدما و متجددان حاصل

آمد. در بین صاحب‌نظرانی که این فکر ترقی و تعقل‌گرایی را درین دوره به هم در- آمیختند نام پیر بل (۱۷۰۶-۱۶۴۷) نیز در ردیف نام فونتئل شایسته ذکر است. فرهنگ تاریخی و انتقادی او که خود يك مرجع عمده متفکران عهد روشنگری بود مجاهده‌یی ادبی بود که در طی آن نویسنده کوشیده بود تا به شیوه فلسفی دکارت فقط چیزی را حقیقت بشناسد که آن را بتوان به طور وضوح حقیقت دانست. از پاره‌یی جهات فرهنگ پیر بل طایفه دایرة المعارف دیدرو و مخصوصاً فرهنگ فلسفی ولتر به شمار می‌آید و در واقع روح نقادی قرن روشنگری- خاصه تعقل‌گرایی و تسامح‌جویی آن - بسیاری از ویژگی‌های خود را به این اثر فوق‌العاده مدیونست.

البته نهضت نوگرایی (Modernisme) که نزاع بین قدما و متجددان در واقع يك جلوه آن بود به خاطر علاقه‌یی که به «تعقل» نشان می‌داد و نیز به سبب آنکه «اندیشه» را بر «هنر» رجحان می‌نهاد طبعاً در ارزیابی آثار ادبی نیز ترجیح می‌داد که بیشتر به عقل - عقل استدلالی و نه «ذوق سلیم» که مکتب کلاسیک گاه آن را نیز به نام عقل می‌خواند - تکیه کند. معیناً نقد مبتنی بر احساس (Critique de sentiment) هم در همین ایام طرفدارانی داشت که از آنجمله می‌توان ژان باتیست دوبوس (۱۷۴۲-۱۶۷۰) را ذکر کرد که رساله او موسوم به «اندیشه‌های انتقادی در باب شعر و نقاشی» (۱۷۱۹) واکنش فرخنده و مناسبی بود در مقابل تعقل‌گرایی افراط‌آمیز عصر. به اعتقاد این کشیش باستان‌شناس اثر هنری را به وسیله «قلب» باید ارزیابی کرد نه به وسیله عقل. ازین رو در شعر نیز مثل نقاشی چیزی که بیشتر اهمیت دارد قالب و صورت (Forme) است چرا که آنچه در اولین وهله در احساس انسان تأثیر می‌گذارد، البته مجاز و استعاره، و همچنین آهنگ و موسیقی کلام است. بدینگونه، وی نیز مثل بوالو از «ذوق سلیم» دم می‌زد اما نه ذوقی که سراسر عقل و استدلال باشد و در نزد همه مردم یکسان تلقی شود و اینگونه تلقی از نقد یادآور شیوه‌یی است که نقد تأثرنگاری (impressionniste) نام دارد و بعدها ژول لومتر و آنا تول فرانس آن را تبلیغ و توصیه کردند.

این گرایش به احساس که در نقد و تعلیم دوبوس مجال بیان یافت جلوه‌یی از ذوق

حساسیت (Sensibilité) بود که از اواخر قرن هفدهم در فرانسه تدریجاً علاقه به ندای وجدانی و اظهار همدردی با دیگران را همچون نشانه‌ی از تربیت و تهذیب اخلاقی در بین خلق مرسوم کرد و حتی در طرز تلقی از نمایشنامه و داستان هم انعکاس یافت. چنانکه در تماشای نمایشنامه‌ها هم ریختن اشک و اظهار احساسات از لوازم درک هنری و ادب اجتماعی به‌شمار آمد. البته فلسفه این «قرن روشنایی» هم که عشق به انسانیت و علاقه به طبیعت را در مقابل احکام دیانت تعلیم و توصیه می‌کرد از نفوس تربیت یافته طلب می‌کرد که در برابر مصائب و احوال انسانها واکنش عاطفی خود را نشان دهند و خویشتن را در ادراک عوالم قلبی دیگران مستعد قلمداد کنند. این احساس، و مخصوصاً سرایت سریع آن در نفوس، سبب شد که مردم تدریجاً عادت کنند که همواره در دیگران به چشم همدردی و شفقت بنگرند و حتی در تماشاخانه هم از یک کومدی توقع داشته باشند چیزی جدی باشد. کومدی اشک آور. این نوع کومدی که در واقع با توسعه فرهنگ بورژوائی و تا حدی در دنبال رواج رمانهای ریچاردسون و آثار بعضی درام‌نویسان انگلیسی اشاعه یافت^{۱۰} مخصوصاً به وسیله دیدرو به عنوان درام بورژوا تبلیغ شد و حتی مورد توجه و تقلید لسینگ آلمانی نیز واقع گشت. این نوع نمایش جدی به جای آنکه به سرشت‌ها (Caractère) بی‌ثابت و کالی که در اشخاص فرض می‌شد و در آن زمان همچون سنگ بنای واقعی نمایشنامه به حساب می‌آمد توجه کند بیشتر به احوال و شرایط (Conditions) متغیر آنها توجه داشت که در واقع تابع مقتضیات جامعه و ویژگی‌های مربوط به شغل و حرفه و طرز زندگی قهرمانان بود. با رواج این شیوه، طبیعی بود که تقلید و ادامه شیوه راسین و مولیر دیگر در قرن هجدهم مطبوع نباشد و حتی ولتر که با قریحه درخشان خویش در تراژدی سبک کلاسیک را ادامه می‌داد لازم دید چیزی از شیوه‌های شیکسپیر را نیز بر آنچه از شیوه راسین تقلید می‌کرد بیفزاید.^{۱۱} با اینهمه فرانسه، بعد از راسین در تراژدی چیزی جز یک انحطاط بارز عرضه نکرد. اما در کومدی که قرن هجدهم به آن بیش از تراژدی اهمیت داد گرایش به نوعی واقع‌بینی از یکسو منجر به ایجاد درام بورژوا شد که غیر از دید و تعدادی نویسندگان دیگر را نیز به خود مشغول داشت و، از سوی دیگر شیوه بومارشه (۱۷۹۹-۱۷۲۳) را پدید آورد که مخصوصاً دواثر درخشان وی: ریش تراش اشبیلیه (۱۷۷۳) و ازدواج فیگاردو (۱۷۸۴)

دوباره چیزی از عظمت خلاقیت مولیر را در قلمرو کومدی فرانسه احیاء کرد.

اما نقد ادبی البته در محیط پر جنب و جوش این «قرن روشنایی» نمی‌توانست از مشاجرات فکری و فلسفی برکنار بماند. خاصه که شیوع بیماری «احساسات» از یکسو و رواج الحاد فلسفی از سوی دیگر، آن را طبعاً از نتایج تعلیم بوالوومیراث کلاسیک دور می‌داشت و مخصوصاً «اندیشه ترقی» را تکیه‌گاه «نوگرایی» خویش می‌یافت.^{۱۲} البته در قلمرو آفرینش ادبی غنیمت بزرگی که عاید این قرن فلسفی شد عبارت بود از توسعه هنر داستان نویسی - رمان. نه فقط ژیل بلاس اثر لوساژ (۱۷۴۷-۱۶۶۸) و مانون لسکو اثر آبه‌پره‌وو (۱۷۶۳-۱۶۹۷) تفوق این قرن را در زمینه داستان نویسی نشان می‌دهد بلکه توفیق امثال دیدرو، مونتسکیو، ولتر، وروسو در استفاده از قالب داستان فلسفی جهت نشر عقاید و آراء فلسفی نیز افق‌های تازه‌بی برای نقد ادبی گشود. اما نقد و رای علاقه‌ی که در شیوه ادیبان و استادان به‌جزمیت و تعقل‌گرایی داشت در زمینه ذوق و احساس نیز راه‌های تازه پیش گرفت. این توجه به ذوق و احساس البته مانع از آن نبود که بعضی صاحب‌نظران مثل شارل باتو (۱۷۸۰-۱۷۱۳) نیز در صدد برآیند تا ذوق و احساس مربوط به هنرهای زیبا را هم تحت نظام (Système) واحد در آورند و گرایش به طبیعت را مبنای آن بشمرند - قوی که در آلمان نیز بوسیله لسینگ دنبال شد. طرفه آنکه آبه‌دوبوس (۱۶۷۰-۱۷۴۲) هم در عین آنکه نقش احساس را در نقد و ارزیابی ادب، از نقش عقل مهم‌تر می‌یافت به این نکته هم توجه کرد که تأثیر «اقلیم» (climat) در امر ذوق نیز محسوس و مشهودست و این قول که نزد مونتسکیو نیز در تحقیق راجع به قوانین و آداب، اصلی معتبر شناخته شد، در اوایل قرن نوزدهم در عقاید مادام دو استال و در پیدایش آنچه به نقد رمانتیک معروف است تأثیر قاطعی داشت. با آنکه ولتر و یک مخالف سرسخت وی به نام فره‌رون (۱۷۷۶-۱۷۱۹) درین قرن بازار مشاجرات ادبی و انتقادی را به شدت گرم کردند و ولتر را مخصوصاً از جهت نقشی که در ترویج مباحث ادبی داشته است یک منتقد واقعی و حتی یک منتقد حرفه‌ی (Critique - professionnel) می‌توان شمرد، نقد ادبی در معنی امروزی خویش در فرانسه بالا‌ه‌ارپ (۱۸۰۳-۱۷۳۹) به وجود آمد که مجموعه تحقیقات ادبی او تحت عنوان لیسه Lycée

با وجود نقایص و عیوب بسیار هنوز متضمن نکات تازه و جالب هست. طرفه آنکه انقلاب کبیر فرانسه هم هرچند با گذشته قطع ارتباط کرد باز نسبت به میراث ادبیات کلاسیک وفادار ماند و حتی ناپلئون بناپارت هم تقریباً به طور رسمی از ادب کلاسیک حمایت نمود^{۱۳} مع هذا این دوران طوفان و طغیان، طبعاً زمینه را برای پیدایش يك نهضت ادبی تازه آماده کرد. مکتب رمانتیک. بدون شك اندیشه ترقی، و فکر اینکه مفهوم زیبایی بهیچوجه امری ثابت و لا یتغیر نیست بلکه در طی اعصار و در بین اقوام مختلف طبعاً تفاوت دارد، همچون يك تجربه انقلاب و يك حاصل تعلیم «قرن روشنایی» در اذهان نویسندگان بعد از انقلاب تأثیر بخشید و انعکاس آن در نقد ادبی مخصوصاً در نزد مادام دواستال و شاتوبریان محسوس شد که با ویکتور هوگو و طلایه داران نهضت رمانتیک در فرانسه بشمارند.

مادام دواستال (۱۸۱۷-۱۷۶۶) که بانی واقعی مبنای این مکتب در ادبیات فرانسه تلقی شد خود اصلاً سوییسی و دختر ژاکنکر وزیر معروف لویی شانزدهم بود. از کودکی با عقاید و تعالیم فلاسفه قرن روشنایی آشنا شد و تحت تأثیر فرهنگ انگلیسی با افکار آزادی طلبانه مربوط گشت. از لحاظ هوش و عقل فرزند ولتر و از جهت قلب و احساس فرزند روسو به شمار می آمد و با اتحاد این دو روح در واقع تمام «قرن فلسفی» را در وجود خود جمع می داشت. در حدود بیست سالگی با يك بارون سالخورده سویدی ازدواج کرد، و در پاریس يك محفل (Salon) ادبی به وجود آورد که بروز انقلاب طبعاً آن را تبدیل به محفل سیاسی کرد. در ۱۸۰۰ کتابی درباره ادبیات نوشت و نشان داد که آثار ادبی را می بایست با توجه به ویژگی های ملی و حوادث تاریخی اقوامی که آن آثار را به وجود آورده اند سنجید و ارزیابی کرد. در ۱۸۰۳ به حکم ناپلئون بناپارت تبعید شد و پس از آن تا سقوط ناپلئون بیشتر عمرش در مسافرت و غربت گذشت. به آلمان و ایتالیا و سوید و انگلستان سفر کرد و در آلمان مراوده با ویلهلم شلگل او را با ادبیات آلمان و نهضت رمانتیسم آشنا نمود. در ۱۸۱۰ کتابی درباره آلمان نوشت و با توصیف آلمان و احوال مردم و ادبیات آن نشان داد که ادبیات تازه یی در آن سرزمین به وجود آمده است که آیین مسیح و آداب شوالری در آن نقشی دارد و چنین می نماید که آینده ادبیات اروپا

به این ادبیات متعلق باشد. تأثیر این آثار در ادبیات فرانسه و مخصوصاً در مسایل مربوط به نقد قابل ملاحظه بود. کتابی که وی در باره ادبیات نوشت در زمینه نقد و زیباشناخت انقلابی به وجود آورد شبیه بدانچه کتاب روح القوانین منتسکیو در زمینه مسایل مربوط به حقوق و قوانین به وجود آورده بود. تعلیم منتسکیو آن بود که در تحت تأثیر عوامل و اسباب مادی و معنوی، انسان قوانین گونه‌گون به وجود آورده است که همه آنها در وضع و مقام خود معقول و قابل درک است. مادام دواستال هم معتقد بود زیبایی وجود و جهات مختلف دارد که همه قابل درک است و البته اختلاف آنها ناشی از عوامل مادی و معنوی است و بدینگونه وی، افق تازه‌یی بر نقد ادبی گشود و معلوم کرد که نقد دیگر نمی‌تواند مثل عهد بوالو به دنبال يك «جمال آرمانی» ثابت و لا یتغیر باشد بلکه می‌بایست ویژگی هر اثر ادبی را درک کند و آن را با احوال تاریخی و مختصات قومی و ملی کسانی که آن اثر را پدید آورده‌اند مرتبط سازد. خود او در طی کتابی که در باره آلمان نوشت کوشید تا ادب آلمانی و مختصات آن را با احوال قومی و تاریخی مردم شمال مربوط سازد. این کتاب که همچون «کتاب مقدس رمانتیک‌ها» (La Bible des romantiques) تلقی شد^{۱۴} در واقع مبانی عمده مکتب رمانتیک را در برداشت.

اماشاتوبریان (۱۷۶۸-۱۸۴۸) که از بسیاری جهات نقطه مقابل مادام دواستال به شمار می‌آمد نیز در تمهید مبانی این مکتب تأثیرش قابل ملاحظه بود. وی با توجه به اینکه آیین مسیح بیش از آیین شرك قدما با سرشته‌ها و هیجانات قهرمانی انسانی ارتباط دارد کوشید تا در کتابی به نام نبوغ آیین مسیح جنبه مسیحی رمانتیک را پایه‌گذاری کند. درین کتاب شاتوبریان برای آنکه نشان دهد آیین مسیح نه فقط با ترقی هنر و ادب منافات ندارد بلکه ممد آن نیز هست کوشید تا ارتباط بین ادب و دین را توجیه کند و با دید تازه‌یی به ادبیات و دین بنگرد. با آنکه شاتوبریان را پدر مکتب رمانتیک و مادام دواستال را بانی مبانی آن می‌شمارند کسی که این مکتب را بر مبانی انتقادی استوار کرد و بدان حیثیت واقعی بخشید و بکتور هوگو (۱۸۰۲-۱۸۸۵) بود که مخصوصاً آثار خود او پیروزی این مکتب را تحقق می‌داد. مقدمه نمایشنامه کرومول (۱۸۲۷) اثر وی، که در واقع

بیانیۀ مکتب رمانتیسزم فرانسه به شمارست به قول تئوفیل گوتیه مثل الواح موسی در طورسینا درخشید. ویکتور هوگو درین مقدمه مبانی مکتب تازه را با افکار و عقایدی که بعضی از آنها تازگی نداشت و بعضی دیگر را وی از سایر رمانتیک ها گرفته بود، تحت ضابطۀ نظام فکری در آورد و از آن چیز تازه یی ساخت. وی نشان داد که هنر تازه و اصیل چیزی جز هنر رمانتیک نیست و با دگرگونی هایی که در احوال زمانه پیدا شده است هنر نیز می بایست به تازگی بگراید. آنچه تازگی این مکتب را نشان می داد توجه آن به ترقی بود، و در واقع به دستاویز همین فکر ترقی بود که او هنر کلاسیک و قواعد و اصول آن را طرد می کرد. می پرسید چون همه چیز در حال تحرك و ترقی است چگونه می توان ادبیات را بر اصول و ضوابط ثابت و جامد کلاسیک ها مبتنی دانست؟

قرن نوزدهم که شاهد اعتلاء مکتب رمانتیک در فرانسه شد البته در دنبال آن و مخصوصاً به موازات تحولات اقتصادی و سیاسی، مکتب های فلسفی و ادبی دیگری را نیز به وجود آورد. این قرن، در تاریخ نیز مثل ادبیات و هنر، دوران تحول و تبدل بود. در آغاز آن، طلوع ناپلئون بناپارت و سقوط عبرت انگیز او رخ داد، و در نیمۀ دوم آن ناپلئون سوم (۱۸۷۳-۱۸۰۸) به ذرۀ قدرت رسید. حصول وحدت آلمان که در پی آن سقوط پاریس به دست بیسمارک اتفاق افتاد، و سپس روی کار آمدن جمهوری سوم (۱۸۷۰ به بعد) که بازیهای سیاسی اروپا آن را تا اولین قربانگاه عظیم تاریخ در قرن بیستم - یعنی جنگ اول بین الملل - کشانید هم حوادثی بود که در اوضاع و احوال اجتماعی و ادبی این قرن پرماجرا دگرگونی های بسیار پدید آورد.

از لحاظ ادبی اولین حادثۀ عمده قرن، پیدایش مکتب رمانتیک بود که امثال شاتوبریان و مادام دو استال آنرا پی افکندند، و کسانی چون ویکتور هوگو، لامارتین (۱۸۶۹-۱۷۹۰)، آلفرد دووینی (۱۸۶۳-۱۷۹۷)، آلفرد دو موسه (۱۸۵۷-۱۸۱۰) ژورژساند (۱۸۷۶-۱۸۰۴)، و دیگران آن را توسعه دادند و آثار ارزنده یی بر اساس مبانی آن به وجود آوردند. پیدایش مکتب های واقع گرایی و طبیعت گرایی، که مخصوصاً رنگ جالبی بهرمان فرانسه داد حوادث ادبی دیگر این قرن به-

شمارند که البته میانی آنها، و مکتب‌های ادبی دیگری چون رمزگرایی و مکتب هنر برای هنر، در ثلث آخر این قرن مناقشات ادبی و مباحثات انتقادی جالبی پدید آورد که مخصوصاً از لحاظ تاریخ نقد ادبی در خور بحث است.

اساس مکتب رمانتیک یکی این بود که شاعر باید به جای بیان افکار و اوصاف مشترك به تشریح و تبیین عواطف فردی و شخصی بپردازد و تنها به بیان احوال و اوصاف کلی مشترك، چنانکه شیوه مکتب کلاسیک بود، قناعت نکند. دیگر آنکه به جای تقلید از ادبیات یونان و روم و به جای استفاده از اساطیر عهد شرك که در نزد نویسندگان شیوه کلاسیک رایج بود، باید از ادبیات اقوام شمال و از احوال قهرمانان مسیحیت استفاده کرد. همچنین درین مکتب برخلاف مکتب کلاسیک که بیشتر بر عقل (Raison) متکی بود اکثر سخن از شور و ذوق و احساس و تخیل در میان آمد. نیز فکر عرفان، و فلسفه وحدت وجود، و همچنین ادبیات و فلسفه شرق نیز مثل فرهنگ و قصص مسیحی قرون و سطایی در این مکتب مورد توجه واقع گشت. به علاوه قواعد مربوط به انواع، و وحدت‌های سه گانه و حدود و قیود مکتب کلاسیک درین شیوه منسوخ شد.

البته این مکتب در عین حال دیدگاه اجتماعی داشت و به رؤیاهای اخلاقی و اجتماعی مشغول بود و این امری بود که بعضی صاحب‌نظران نمی‌پسندیدند و معتقد بودند که شعر و هنر را نباید مقید به تعالیم و اصول کرد. در رأس این جماعت تئوفیل گوتیه (۱۸۷۲-۱۸۱۱) قرار داشت که شعار او «هنر برای هنر» بود. به اعتقاد وی «تنها، چیزی زیباست که به درد هیچ کاری نمی‌خورد. هر چیزی که سودی دارد زشت است چون یکی از نیازمندیها را بیان می‌کند و نیازمندیهای انسان همه پست و نفرت‌انگیز است». این افکار نزد لو کنت دولیل (۱۸۹۴-۱۸۱۸) و بعضی شاعران دیگر به «طبیعت‌گرایی» منجر شد و کارتحسین و اعجاب آن نسبت به ادب و هنر یونانی به جایی کشید که مکتب پاراناس که آنها پدید آوردند یک نوع واکنش در مقابل مکتب رمانتیک به شمار آمد.

با اینهمه مکتب پاراناس هم مثل مکتب رمانتیک با عکس‌العمل یک مکتب تازه مواجه شد که عبارت بود از واقع‌گرایی (Realisme). این مکتب در عین حال، هم طغیانی بر ضد خیال‌بافیها و شورانگیزیهای مکتب رمانتیک بود و هم اعتراضی بود

بر مکتب پارناس و فکر هنر برای هنر. درست است که بنای این مکتب بر آن بود که نویسنده خود را از معرکه احساسات و هیجانات محیط واقعیت کنار بکشد و واقعیت را چنانکه هست تصویر کند اما در این کار نیز غایت وی غالباً يك امر اجتماعی بود. گویی تصویر آداب و رسوم عصر در آثار نویسندگان این مکتب بهانه‌یی بود برای شروع يك مبارزه دینی یا ضد دینی، یا يك مسأله اجتماعی و اخلاقی که نویسنده می‌خواست آن را برای عامه مردم مطرح کند. اگر احوال ضعیفان و فقیران درین آثار با دقت و حوصله تصویر می‌شد بیشتر به خاطر آن بود که نویسنده آنها را دست بیندازد و تحريك کند یا آنکه توجه عمومی را به احوال آنها جلب کند.^{۱۵} و این نکته‌یی بود که آنها را از فکر هنر برای هنر و از مکتب پارناس جدا می‌کرد. همچنین در مقابل مکتب رمانتيك که در بیان عواطف شخصی زیاده اصرار می‌کرد، مکتب واقع‌گرایی، بیان تمام جهات و اوصاف واقعیت را - بدون دخالت ذهنیت نویسنده - در نظر داشت و جنبه عینی در نزد اصحاب این مکتب هر گونه توجه به جنبه ذهنی را نفی می‌کرد. بیان حقایق احوال و کیفیت تأثیر محیط در فرد و توجه به علل و اسباب معقول و طبیعی که در نزد نویسندگان این مکتب اصل عمده به‌شمار می‌آمد داستانهای رئالیستی را فوق‌العاده در نزد عامه مطلوب کرد. واقع‌گرایی، در حقیقت عبارت بود از اینکه نویسنده بکوشد تمام ویژگی‌های واقعیت (Realité) را آنگونه که هست و بدون توجه به زشتی یا ابتذال آنها، با نهایت دقت و بدون انحراف و پرده‌پوشی توصیف و تصویر کند و اجازه ندهد که واقعیت از ورای عينك تخیل و احساس شخصی او انعکاس بیابد. با این تعریف، که نزد غالب محققان مشهورست، طبعاً کسانی مانند بالزاک (۱۷۹۹-۱۸۵۰) و استاندال (۱۷۸۳-۱۸۴۲) و فلوبر (۱۸۲۱-۱۸۸۰) هم نویسندگان رئالیست محسوبند مع هذا واقع‌گرایی به عنوان يك مکتب به وسیله يك نویسنده دیگر به نام شانفلوری (۱۸۲۱-۱۸۸۹) مطرح شد که در رساله‌یی به نام واقع‌گرایی (۱۸۵۷) توصیه می‌کردنویسنده نیل به عینیت (objectivité) را منظور سازد و از گرایش به ذهنیت (Subjectivité) بپرهیزد.

اما افراط در عینیت‌گرایی که هدف این مکتب بود، منجر به مکتب طبیعت-گرایی (Naturalisme) شد که مخصوصاً در سالهای بین ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ تحت تأثیر فلسفه تحقیقی اگوست کنت رونقی یافت و هیپولیت تن، منتقد معروف این دوره را

باید از پیشروان این مکتب در نقد ادبی شمرد. در زمینه آفرینش ادبی، طبیعت‌گرایی عبارت بود از گرایش به تصویر و تقلید طبیعت بی‌آنکه چیزی از آن را فروگذارند و مخصوصاً با اصرار در تصویر و توصیف جنبه‌های زشت طبیعت. بانی این مکتب امیل زولا (۱۸۵۰-۱۹۰۲) بود که در پیرامون وی نیز کسانی چون گی دوموپاسان (۱۸۴۸-۱۹۰۷) با اظهار گرایش به این مکتب تقیدی هم به پیروی از آن نشان ندادند. زولا در کتابی به نام داستان تجربی مبادی این مکتب را بنانهاد و نشر آن، مشاجرات قلمی شدیدی را در بین صاحب‌نظران برانگیخت. در نقد ادبی اعتقاد «تن» بر اینکه آثار ادبی نیز همانند موجودات زنده تحت سیطره قوانین علمی هستند معرف طرز فکر این مکتب است. در واقع طرز نگرشی را که «تن» در نقادی به کار برد امیل زولا و اصحابش در داستان‌نویسی به کار بردند و این خود از مواردیست که نقد ادبی در ایجاد آفرینشهای ادبی تأثیر مستقیم داشته است. زولا و اصحاب او به استناد اصل ترتب معلول بر علت (Determinisme) معتقد شدند که در رمان و ادبیات باید علل هر حادثه و هر حالتی را کشف و بیان کرد و چون فکر تابع دستگاه مغز و اعصاب است در تبیین موجبات هر فکر و هر عاطفه باید به طبیعت و ساختمان آن مراجعه نمود و این مباحث را باید در کتاب «داستان تجربی» او خواند که در طی آن نویسنده تقریباً جز تکرار قواعد و مبادی مندرج در کتاب «طب تجربی» اثر کلود برنارد (۱۸۷۸-۱۸۱۳)، در زمینه داستان‌نویسی، کاری نکرده است. بر داستان‌هایی هم که بر روی مبانی این مکتب نوشته شد منتقدان غالباً اعتراض کرده‌اند که زیاده‌بیدوق و خشک و خشن هستند و غالباً از توجه درست به دقایق احوال نفسانی انسان نیز غافل مانده‌اند و آثار زولا خود شواهدی است بر صحت این اعتراضات.

واکنشی که در مقابل طبیعت‌گرایی پیدا شد به وسیله مکتب رمز‌گرایی (Symbolisme) اظهار شد که خود تا حدی گرایش به دنیای رمانتیک محسوب می‌شد. بیشتر کسانی که رمز‌گرایی را به عنوان یک مکتب تازه، تبلیغ و ترویج کردند خود در تحت تأثیر موسیقی تازه و پرهیجان ریشارد واگنر و هیجانهای رمانتیک عصر، واقع بودند و افکار شوپنهاور، و تخیلات ادگار آلن پو که شارل بودلر (۱۸۲۱-۱۸۶۷) آثار او را به فرانسه ترجمه کرده بود نیز در پیدایش افکار آنها تأثیر داشت.

استفان مالارمه (۱۸۴۲-۱۸۹۸)، ورلن (۱۸۴۳-۱۸۹۶) و رمبو (۱۸۵۴-۱۸۹۱) رهروان و پیشروان این مکتب بودند و بودلر را از راهگشایان آن می‌شمردند. ژان موره آ (۱۸۵۶-۱۹۱۰) که برنامه این مکتب را در ضمیمه روزنامه «فیکارو» منتشر کرد در باب مآخذ آن می‌نویسد که «برای یافتن منابع این مکتب جدید باید به بعضی اشعار آلفرد دووین بی و شیکسپیر و حتی به صوفیه و عرفا بلکه به دورتر از آنها مراجعه کرد. شارل بودلر مبشر و مبدع واقعی این مکتب شمرده می‌شود». اگر چه هر یک از اصحاب این مکتب، توجه خاصی در باب رمزگرایی دارد اما بررغم قول طرفداران واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی، غالباً همه درین نکته اتفاق دارند که شعر با نظریات علمی سازش ندارد و از مبالغه‌گویی و زبان‌آوری و حساسیت مصنوعی هم برکنارست. اصحاب این مکتب می‌خواستند زندگی درونی انسان را با تمام عمق و تبدلی که دارد به کمک رمزها (Symboles) توصیف و تبیین کنند، احساسات مبهم و افکار درهم و مغشوش را که در وجود انسان هست تصویر و تجسیم نمایند. در عین حال معتقد بودند که شعر ازین عوالم و احوال فقط «نشان» می‌دهد با «نام» واقعی آنها آشنایی ندارد، و این احوال و عوالم را تنها تلقین می‌کند نه تعریف و تبیین. به اعتقاد آنها شعر مثل موسیقی است باید در نوعی ابهام باقی بماند، و هیچ مطلبی را با صراحت تمام بیان نکند بلکه در هر حال باید چنان باشد که هر خواننده‌یی به ذوق و خیال خود، از آن چیزی درک کند. به طور کلی مکتب رمزگرایی مدعی بود که باید صراحت و وضوح را از شعر دور کرد و قواعد و حدود قدما را دگرگون نمود و تداعی‌هایی را که از قواعد زبان یا سنن ادبی در خاطرها حاصل می‌گردد باید رها کرد. فن شعر ورلن که در ۱۸۸۴ نشر شد اعلان جنگی بود که وی به اصول بلاغت و زبان‌آوری داد، و با این اثر مکتب رمزگرایی نشان داد که ابهام در عبارت را بروضوح منطقی و خوش‌آهنگی ترکیب را حتی برصحت آن ترجیح می‌دهد.

تحت تأثیر این مکتب‌های گونه‌گون و حتی بررغم واقع‌گریزی یا پندارگرایی که در جوهر تعلیم بعضی ازین مکتب‌ها وجود داشت نقد ادبی در تمام دوران قرن نوزدهم و حتی در شکلی از آن که در مجلات و روزنامه‌های عام‌پسند متداول بود همواره

معرف نوعی اندیشه، نوعی احساس مسئولیت، نوعی تحرك فکری است که گویی در غالب موارد این عبارت دکارت را می‌تواند در توجیه و تبیین وضع خویش به کار برد: می‌اندیشم، پس هستم. از پیشروان نقد در اوایل این قرن مخصوصاً ویلمن، سن‌مارک ژیراردن، سنت‌بو و ونیزار را باید ذکر کرد. چنانکه از نقادان اواخر قرن غیر از کسانی که قسمتی از فعالیت ادبی آنها به قرن بیستم تعلق دارد، نام تن و برونتیر درخور یادآور است.

فرانسوا ویلمن (۱۸۶۷-۱۷۹۰) استاد دانشگاه سوربن بود و چند سالی نیز به وزارت آموزش عمومی رسید. در نقادی از آراء مادام دو استال و شاتوبریان استفاده کرد و از تلفیق آنها شیوه خاصی به وجود آورد که عبارت بود از تحقیق در احوال نویسندگان آثار ادبی با نظر به تاریخ عصر و توجه به آثار مشابه در ادبیات کشورهای دیگر. به همین سبب او را از پیشروان ادب تطبیقی به شمار می‌آورند. در بین آثار وی مجموعه درسهای اوست در باب ادبیات فرانسه در قرون وسطی، و مجموعه‌یی دیگر در باب ادبیات قرن هجدهم. در ادبیات قرون وسطی مخصوصاً به تأثیر دانته و بعضی شعراء اسپانیا در ادبیات فرانسوی توجه دارد، چنانکه در مورد ادبیات قرن هجدهم نیز همین طرز تلقی را دارد و از همین روست که مطالعات وی در تاریخ ادبیات معرف توجه به بحث ادبیات تطبیقی است.

سن‌مارک ژیراردن (۱۸۷۳-۱۸۰۱) هم که مثل ویلمن استاد دانشگاه بود و چندی هم نمایندگی مجلس داشت، هر چند مثل ویلمن به جنبه تاریخی آثار توجه داشت اما مخصوصاً به دیدگاه اخلاقی اهمیت خاص می‌داد. بخشی از تحقیقات ادبی او دروس انتقادی او بود در باب ادبیات دراماتیک، لافونتن و سرایندهگان امثال، وژان-ژاک روسو و آثارش. لحن بیان او قاطعیت يك معلم را دارد و علاقه او به جنبه تربیتی و اخلاقی ادبیات سبب می‌شود که از نویسندگان بخواهد «روح ما را تعالی بخشند» و با دل‌نگرانی يك مربی و معلم جوانان را از «فریبه‌ها و آشفته‌گی‌های اخلاقی» که در «کتابهای قرن» هست بر حذر می‌دارد.^{۱۶} دستره‌نیزار (۱۸۸۸-۱۸۰۶) که نیز استاد ادبیات بود و چندی هم ریاست دانش‌سرای عالی پاریس را داشت مثل سن‌مارک ژیراردن در نقد خویش غالباً لحن قاطع و نافذ يك معلم را به کار می‌برد. کتاب او در باب «تاریخ ادبیات فرانسه» درین زمینه اثری جالب بشمارست: در نظری ادبیات فرانسه

در قرن هجدهم به اوج اعتلاء رسیده است و از آن پس روی به انحطاط دارد. لحن جزمی و قطعی او مخصوصاً با طرز تلقی سنت بوو تفاوت دارد، که معرف نوعی روح شك یا نسبی گرایی است.

سنت بوو (۱۸۰۴-۱۸۶۹) که در جوانی يك چند به تحصیل علوم طبیعی و طب پرداخت، در نقد ادبی نیز غالباً شیوه علماء طبیعی را به کار بست. وی هر چند در شاعری و نویسندگی نیز طبع آزمایی کرد اما نام و آوازه اش به سبب نقد ادبی بلند گشت. مقالات انتقادی او که غالباً به طور پاورقی در مجلات و جراید انتشار یافت شامل مجموعه های متعدد شد که از آن جمله گفتگوهای دوشنبه، چهره های ادبی، پُر (روایال، چهره های معاصر، و شعر فرانسه در قرن ۱۶ را می توان نام برد. در نقد ادبی، نخست به عنوان مروج مکتب رمانتیک شهرت یافت. بعدها کوشید تا با توجه به شیوه علماء طبیعی در تشریح آثار و ارزیابی آنها تا حد ممکن به «عینیت» بگراید. درین کار هم هدف وی ظاهر آبه وجود آوردن يك نوع «تاریخ طبیعی اذهان» (Histoire naturelle des esprits) بود، و چنان بود که خود در توصیف کارش می گوید «من اهل بلاغت و سخنوری نیستم بلکه نوعی طبیعی دانم که کارش تحقیق در روح ها و اندیشه هاست» يك جاهم غرض خود را از نقد عبارت ازین می داند که نویسندگان را بر طبق اوصاف اساسی و مشترك آنها دسته بندی کند و «خانواده های واقعی و طبیعی» افکار و اذهان را باز نماید.^{۱۷} در حقیقت آنچه وی را برای اینگونه بررسی ها آمادگی داد عبارت بود از حساسیتی عمیق، هوشی ژرف نگر، و کنجکاوی ملال ناپذیر. همین مواهب بود که در تمام دوران اوج رمانتیک سنت بوو را فرمانروای بی منازع قلمرو نقد ادبی می کرد. دوستی با ویکتور هوگو که وی با زن او رابطه عشقی هم داشت، او را با جریان رمانتیسم مربوط کرد. مع هذا شکست در قلمرو آفرینندگی، که يك مجموعه شعر و يك رمان او با آن مواجه گشت، سنت بوو را نسبت به شاعران و نویسندگان موفق، به نوعی حسادت واداشت و قضاوت او را در حق معاصران غالباً غرض آلود کرد. چنانکه روی هم رفته مطالعات او درباره ادبیات گذشته بیشتر بر واقع نگری و روشن بینی مبتنی بود تا آنچه در باب ادبیات معاصر خویش نوشت.^{۱۸} به طور کلی در مجموعه آثار انتقادی خویش، سعی وی غالباً آن بود که به نقد علمی و عینی دست

بیابد اما احوال روحی و پاره‌یی اغراض و روابط او را از نیل بدین مقصود مانع آمد. در حقیقت ادعای وی آن بود که در نقد آثار ادبی می‌خواهد به قوانین کلی (les lois generales) دست بیابد و چیزی شبیه به تاریخ طبیعی اذهان به وجود آورد. گمان می‌کرد همانگونه که در تاریخ طبیعی نژادها و انواع وجود دارند در قلمرو ادبیات هم خانواده‌های فکری و روحی هست. اما خود او در عمل هرگز حوصله و علاقه عالمانه‌یی در دسته‌بندی کردن آنچه «خانواده‌های فکری و روحی» خوانده تواند شد به کار نبرد بیشتر به «افراد» و آنچه ویژگیهای افراد بود توجه داشت. این نکته سبب می‌شد که نقد او درست خلاف روش علمی که وی آن را هدف خویش قلمداد می‌کرد جلوه کند. حقیقت آنست که وی به احوال نفسانی این «افراد» توجه مخصوصی داشت و از روی این احوال نفسانی سعی می‌کرد در زندگی آنها نفوذ کند و آثار آنها را درک و تشریح نماید. در واقع آنچه وی توانست در مجموع مقالات انتقادی خویش عرضه کند نه تاریخ طبیعی اذهان، بلکه فقط «زندگی‌نامه اذهان»^{۱۹} بود که در عین حال جنبه واقع‌گرایی داشت. تازگی کار او در اهمیت بود که به بررسی احوال نویسنده می‌داد، و در اینکه شناخت نویسنده را برای شناخت اثر لازم می‌شمرد. در نزد وی، نقد ادبی از مباحث زیبا شناخت دور می‌شد تا به مسایل روانشناسی و به آنچه «زندگی‌نامه» خوانده می‌شود نزدیک گردد و بدینگونه برخلاف ادعای خود وی و برخلاف آنچه وی می‌خواست، از آنچه «کلی» و «عام» است دور می‌شد تا به آنچه جزئی و فردی است نزدیک شود و این نکته‌یی بود که در دوران غلبه مکتب رمانتیک بر غالب اذهان استیلا داشت.^{۲۰}

نیل به امر «عینی» objectif و «کلی» Generale که برای سنت بو و به جهات شخصی دور از دسترس ماند امری بود که هیپولیت تن (۱۸۲۸-۱۸۹۳) با حوصله و دقتی بیشتر و عالمانه‌تر آن را هدف خویش ساخت و این دقت و حوصله عالمانه به وی فرصت داد تا «تاریخ طبیعی اذهان و افکار» را که سنت بو و بدان دسترس نیافت تا آنجا که احوال و سجایای شخصی و مبانی علمی عصر وی اجازه می‌داد به دقت تحریر و تمهید کند. در حقیقت تأثیری را که او در توسعه افکار ادبی و انتقادی داشت از بعضی جهات با نقشی که کلود برنارد در توسعه علوم تجربی در طب و زیست‌شناسی

داشت مقایسه کرده‌اند.^{۲۱} وی که خود، دوست و ستایشگر سنت‌بوو بود به‌زودی دریافت که شك و نسبیت‌گرایی سنت‌بوو منتقد را از نیل به «عینیت» که هدف هر گونه تحقیق علمی است باز می‌دارد. از جوانی با خود شرط کرد که اصول و مبادی عقاید و آراء خویش را همواره با دقت علمی به محك امتحان بزند، و این نکته آراء و عقاید انتقادی او را با «شك‌دستوری» کسی که مبنای فلسفه خود را در عبارت «می‌اندیشم، پس هستم» خلاصه کرد پیوند داد. مع هذا مفهوم «صیرورت» (Werden) هگل نیز تأثیر قابل ملاحظه‌ای در تکوین آراء فلسفی و انتقادی او و پیدایش فکر تأثیر «عوامل و اسباب سه‌گانه» در ذهن او داشت. در رساله اجتهادی خویش که در باب داستانهای Lafonten نوشت تأثیر هگل و همچنین تأثیر اسپینوزا را ارائه کرد. در کتابی هم که راجع به ادبیات انگلیسی نوشت طی مقدمه‌ی جالب سعی کرد نشان دهد که آثار ادبی را باید همچون نتیجه و حاصل سه عامل عمده - نژاد، محیط، و زمان - تلقی کرد. در نظر وی اثر ادبی تنها حاصل يك تخیل پردازی مجرد و فردی، و یا ناشی از هوس اندیشه‌یی که به هیجان آمده باشد نیست بلکه در حقیقت تبلور ویژگی‌های نژادی و تجلی احوال محیط و زمان است. چنانکه ادبیات انگلیسی حاصل فکری نژاد انگلیسی است که تحت تأثیر آب و هوای خاص و در اوضاع و احوال تاریخی معین به وجود آمده است و کسانی چون شیکسپیر و میلتن هم در واقع جز حاصل تأثیر مجموع اینگونه عوامل چیزی نیستند. در اینصورت پیدا است که اگر جریان این عوامل سه‌گانه را بتوان به دقت تحت نظارت و محاسبه در آورد به عقیده تن می‌توان آینده احوال تمدن و فرهنگ را دریافت. در کتابی به نام فلسفه هنر نیز تن تأثیر عوامل را در توسعه هنرها بررسی می‌کند و فی‌المثل ارتباط هنر عهد رنسانس ایتالیا و مجسمه‌سازی یونان باستانی را با مقتضیات نژاد و محیط و زمان نشان می‌دهد. بدینگونه در نظر تن آثار ادبی و هنری محصولات ضروری نژاد و محیط و زمان هستند و بررسی علمی مبتنی بر قاعده علیت می‌تواند اسباب و کیفیت پیدایش آنها را تبیین کند. مع هذا خود وی هر چند بیش از نقادان دیگر جنبه «عینیت» و «علیت» را جستجو کرده است، به سبب همین حصر توجه درین عوامل سه‌گانه، نظرش تا اندازه زیادی «محدود» مانده است و توجیه او گه‌گاه زیاده‌قالبی، و مصنوعی به نظر می‌رسد. به علاوه عیب عمده این طرز تلقی وی مخصوصاً این است

که فرد (L'individu) را تقریباً نادیده گرفته است و مسألة قریحه و استعداد فردی را در پیدایش آثار ادبی قابل توجه ندیده است و آنچه وی به نام قوه قاهره (Faculté maitresse) بر احوال و اعمال انسان مسلط می‌یابد، در توجیه و تبیین نبوغ و استعداد فردی، به هیچوجه کافی نیست و خود آن نیز به قدر کافی روشن و عاری از ابهام به نظر نمی‌رسد. روی هم رفته علیرغم هدف عینیت‌گرایی که وی خود را بدان علاقمند نشان می‌دهد در عمل «تن» در زندان «پندار گرایی» خویش مانده است و چنانکه باید نتوانسته است آنچه را در نقد، برنامه و دستور کار خویش شمرده بود به اجراء در آورد.^{۲۲}

برنامه‌پی‌را که «تن» در نظر داشت مخصوصاً در آنچه به تاریخ «هنر» مربوط می‌شد یک نقاش شرق‌شناس به نام اوژن فرومانتن (۱۸۷۶-۱۸۲۰) دنبال کرد. وی در یک مجموعه مقالات تحقیقی خویش در باب «استادان پیشین» (۱۸۷۶) نه فقط تأثیر عوامل مربوط به نژاد، محیط، و زمان را در آثار نقاشان بزرگ گذشته بررسی نمود بلکه به نقش فرد و ذوق و قریحه شخصی نقاشان نیز توجه تمام کرد. مع هذا مفهوم «نقد علمی» (Critique scientifique) که تن جویای آن بود در نزد هانکن (۱۸۵۸-۱۸۸۸) که خود را شاگرد تن می‌خواند جنبه جدی گرفت. نهایت آنکه وی فقط مبانی و اصول اینگونه نقد را تمهید کرد و قبل از آنکه فرصت پیدا کند تا این مبادی و اصول را در مورد ادبیات عصر به کاربرد در سن سی‌سالگی خود را در رود سن غرق کرد. رسالة او موسوم به «نقد علمی» که مبانی علمی و هدف‌های عینی را در نقد تبیین می‌کرد در عین حال متضمن نقدی بر تن بود که نظریه وی را در آنچه راجع به ارتباط بین هنر تاریخ و جامعه می‌شود هانکن زیاده محدود می‌دید. به علاوه، وی خاطر نشان می‌کرد که البته بسیار بوده‌اند نویسندگان و شاعرانی که مخالف با جریان احوال جامعه خویش بوده‌اند و تازه اگر تأثیر محیط و جامعه را باید در نظر داشت می‌بایست در مورد هر اثر دست به «تحلیل جامعه‌شناختی» (Analyse Sociologique) زد و دریافت که مخاطب اثر چه کسانی بوده‌اند و مجموع خوانندگان و ستایشگرانش چه کسانی بوده‌اند. چرا که هر اثر ادبی اگر از یکسوی با انسانی که آن را به وجود آورده است مربوط است از سوی دیگر با گروه

انسانهایی که در آنها تأثیر دارد ارتباط دارد. از بسیاری جهات‌ها نکن را باید پیشرو نقد امروزی شمرد و شاید تأثیر او در نقد روانشناختی پل بورژه نیز قابل ملاحظه باشد.

بدون شك تعداد زیادی از منتقدان اواخر قرن نوزدهم اندیشه‌های جالبی در زمینه نقد ادبی عرضه کرده‌اند لیکن چون بسیاری از آنها در قرن ما نیز بیش و کم فعالیت داشته‌اند، در اینجا جز اشارتی مجمل در باب آنها ضرورت ندارد. غالب این منتقدان البته نظر گاه‌های فلسفی و اجتماعی نیز داشته‌اند اما بعضی از آنها مثل امیل فاگه (۱۸۴۷-۱۹۱۶)، ژول لومتر (۱۸۵۳-۱۹۱۴) و گوستاو لانسون (۱۸۵۷-۱۹۳۴) منسوب به محیط دانشگاه بوده‌اند در صورتیکه دیگران همچون رمی دوگورمون (۱۸۵۸-۱۹۱۵)، آنا تولفرانس (۱۸۴۴-۱۹۲۴)، پل بورژه (۱۸۵۲-۱۹۳۵) و شارل موراس (۱۸۶۸-۱۹۵۲) نویسندگان آزاد یا حرفه‌ای بوده‌اند. درین میان آنچه معرف نقد امثال آنا تولفرانس و ژول لومتر به شمارست جنبه «تأثرنگاری» (1, Impressionnisme) نقد آنهاست که در عین حال حاکی از گرایش آنها به شك و اعتقادشان به نسبیت در امورست. نقد آنها نیز در هر حال بیان تأثرات شخصی آنها در مقابل آثار ادبی است. پل بورژه که در نقد روانشناختی و جامعه‌شناختی برخورد بین «انسان» و «محیط» را همچون عامل اصلی «بحران معنوی» (la crise morale) عصر خویش می‌یافت سرانجام گرایش به قدرت مطلقه (Monarchie) و آیین کاتولیک رایگانه راه رستگاری انسان عصر خویش شمرد. در مقابل رمی دوگورمون که منتقد بزرگ نهضت سمبولیست بود، و مخصوصاً به ادبیات قرن هجدهم علاقه نشان می‌داد شارل موراس به قرن هجدهم و به تمام آنچه قدرت مطلقه و کلیسا را محدود کرده بود به چشم مخالف می‌نگریست و ازین حیث به طرز تفکر پل بورژه در اواخر احوال وی، نزدیک بود. اما نقد امیل فاگه و مخصوصاً نقد گوستاو لانسون رنگ تحقیقی مربوط به مطالعات دانشگاهی را ارائه می‌کرد و مخصوصاً لانسون توانست، در عین آنکه هم از جزم‌گیری (Dogmatisme) برون‌تیر، و هم از اخلاق-گرایی (Moralisme) امیل فاگه و هم از تأثرنگاری (impressionnisme) ژول لومتر فاصله می‌گیرد شیوه تحقیقات تن و برون‌تیر را در آنچه مربوط به تاریخ ادبیات فرانسه

می‌شد به نتیجه عملی برساند و قلمرو نقد ادبی را به وسیله تاریخ ادبیات تاحدی مسخر سازد.

معهدا مهمترین منتقد اواخر قرن نوزدهم، که توانست با اجتناب از ذهنیت‌گرایی (Subjectivisme)، نسبیت‌گرایی (Relativisme) و تأثرنگاری (impressonnisme) نقد ادبی را آنگونه که تن و سنت‌بو و آرزو کرده بودند بر مبنای عینیت‌گرایی (objectivisme) بنیاد کند عبارت بود از فردینان برون‌تیر (۱۸۴۹-۱۹۰۶) که هم استاد دانش‌سرای عالی پاریس و هم مدیر يك مجله معروف (Revue des Deux Mondes) بود. در بین آثار او مطالعات انتقادی، تطوّر انواع ادبی، تاریخ ادبیات و داستان طبیعت‌گرایی را باید نام برد که معرف تفکری علمی و جزمی در مسایل مربوط به نقد ادبی است. برای وی نقد ادبی حتی ممکن است به قطعیت و عینیت علمی دست بیابد و درین باره صریحاً می‌نویسد «امکان نقد محسوس و عینی را انکار کردن در حکم آنست که امکان يك علم را انکار نمایند». برون‌تیر منتقدی دقیق و محقق بود با شور و حوصله‌یی کم‌نظیر. مطالعه و تحقیق در متون و منابع را با شوق و دقتی بی‌ملال دنبال می‌کرد و وجدان علمی غریبی داشت که با دقت و وسواس کم‌نظیری توأم بود. برخلاف تن و سنت‌بو و که معتقد بودند کار منتقد فقط آنست که مثل يك عالم طبیعی به تشریح و تبیین آنچه هست اکتفا کند برون‌تیر قضاوت را هدف و وظیفه نهایی منتقد می‌شمرد و معتقد بود که منتقد پس از طبقه‌بندی کردن آثار ادبی باید درباره آنها قضاوت هم بکند. به عقیده او بعضی آثار «خوب» و بعضی «بد» محسوب‌ست و مخصوصاً آثاری که در آنها جز بیان احوال و عواطف فردی نویسنده یا توصیف و تصویر صرف و محض طبیعت منظور دیگری نیست جزء همین آثار «بد» بشمارند.^{۲۳}

نقد برون‌تیر نیز مثل آنچه تن طالب آنست جنبه «عینی» و «جزمی» دارد. نقديست که می‌خواهد از نفوذ ذوق شخصی بر کنار بماند. می‌گوید «لذت بردن امری است و قضاوت کردن درباره آن امری دیگر» چرا که به اعتقاد وی «اگر چند ما خود به تنهایی درباره لذتهای خویش قضاوت می‌کنیم اما در باب کیفیت آن لذتها قضاوت شخصی ما کافی و معتبر نیست. تشخیص آن کیفیت هم بر عهده ما نیست زیرا

آن کیفیت پیش از ما وجود داشته است و پس از ما نیز همچنان باقی خواهد بود». ازین رو به اعتقاد وی حکم و قضاوت مادر بارهٔ آثاری که به ما لذت می دهند به هیچ وجه امری شخصی نیست. می نویسد «شاید من این بدبختی را داشته باشم که از فلان نمایشنامهٔ ریشارد بیش از یک نمایشنامهٔ مولیر لذت ببرم اما این امر مانع از آن نیست که در قضاوت رجحان و برتری مولیر را درک و اعلام کنم».

بدینگونه برخلاف تن که از قضاوت اجتناب دارد برون تیر هدف عمدهٔ منتقد را قضاوت می داند، و این امر را هم با عینی بودن نقد ملازم می یابد. خود او در یک تعریف مشهور نقد می گوید «هدف نقد عبارتست از قضاوت کردن، طبقه بندی کردن، و تفسیر کردن آثار ادبیات» و البته باید در نظر داشت که تفسیر کردن در بیان او عبارتست از بررسی روابط بین یک اثر با تاریخ، با قوانین خاصی آن «نوع» ادبی که اثر مزبور بدان تعلق دارد و از آن پیروی می کند، با محیطی که آن اثر در آن پدید آمده است، و بالاخره با آفرینندهٔ آن اثر. به مسألهٔ «نوع» (Genre) برون تیر اهمیت خاص می دهد چرا که آنچه وی آن را «جوهر ادبی» (l'Essence litteraire) هر اثر می خواند در نظری تعلق به لوازم و مختصات همین «نوعها» دارد و در واقع برون تیر هر اثر ادبی را یک «مرحله» (phase) و یک «مورد» (moment) از سیر تحول (l'Evolution) آن نوعی می داند که اثر بدان نوع مربوط است و با توجه به تحقیقات داروین در باب اصل انواع، برون تیر می گوید همانگونه که از طریق تفاوت تدریجی و اختلاف متزاید، انواع حیوانات تحول پیدا می کنند انواع ادبی هم از همین طریق دگر گونیهایی پیدا می کنند و البته در طی تحول، بین انواع سابق و لاحق وسایط و روابطی پیدامی شود که نقد ادبی می بایست آنها را بررسی کند.^{۲۴} طرز تلقی علمی و عینی برون تیر از نقد و از مباحث مربوط به انواع ادبی یک شاهد دیگرست که نشان می دهد نقد فرانسوی، در آستانهٔ قرن بیستم نقدیست مبتنی بر تفکر علمی، و تفکر فرانسوی با ارائه این نقد هنوز گویی این عبارت دکارت را بر لب دارد: می اندیشم، پس هستم.

بدون شك این نکته که سرزمین انگلستان جزیره‌یی مجزی از قاره اروپا و خارج از حوزه نفوذ پاره‌یی عوامل مشترك در فرهنگ آن قاره بوده است بررسی تحول ادبی آن را، چنانکه هیپولیت تن نیز خاطر نشان کرده است، آسانتر می‌سازد. معهذاد زندگی ادبی هم این جزیره شیکسپیر، درست مثل جزیره جادوگر در نمایشنامه طوفان (Tempest) وی، از نفوذ عوامل دنیای خارج بکلی برکنار نماند و حتی شیکسپیر و قبل از وی چاسر نیز در تعدادی از سخنان خویش نشانهایی از تأثیر دنیای خارج از جزیره را ارائه داده‌اند. چنانکه بعضی محققان حتی غالب نقادان انگستان را از درآیدن و کالریج گرفته تا آرنولد و الیوت به منتقدان اروپایی مدیون شناخته‌اند و نقد ادبی انگستان را به کلی از اصالت عاری شمرده‌اند.^۱ بدون شك این دعوی گزاف است و اصالت نقد این منتقدان را کمتر از نقادان دیگر نمی‌توان دانست اما برغم انزوای «جزیره» شباهت اقوال این منتقدان با نقادان «قاره» اروپا جالب است. به علاوه بر رغم آنکه در هر چه تعلق به زندگی عادی دارد «واحد مقیاس» انگلیسی با هر چه در قاره اروپا معمولست تفاوت داشته است، باز در آنچه به زندگی ذوقی مربوط است این تفاوت - هر چند لااقل در مورد درام شیکسپیری هست - مایه جدایی کامل جزیره شیکسپیر از تمام اروپا نیست و این نکته‌یی است که يك بررسی کوتاه، در سیر تحول ادبیات انگلیسی، آن را روشن می‌کند.

در واقع جزیره شیکسپیر، در طی دوران طولانی قرون وسطی، غالباً به مثابه يك کانون معرفت، پرورشگاه تحقیقات و مطالعات مربوط به حکمت و علوم اسکولاستیک تلقی می‌شد و کسانی چون الکوین، دانس اسکاتس، و راجر بیکن از این اقلیم برخاسته

بودند چنانکه در قرن چهاردهم میلادی حکماء و متألهان این سرزمین مخصوصاً به سبب جسارت و تهور خویش شهره بودند. در زمینه ادبیات ملی نیز، در اوایل عهد رنسانس، جفری چاسر (۱۳۴۰-۱۴۰۰) شاعر و هومانست يك منظومه لطیف به نام قصه‌های کانتربوری را به وجود آورد که از بسیاری جهات یادآور دکامرون اثر بوکاتچو شاعر ایتالیایی به شمار می‌آید. نهضت هومانسم يك «شهید» هم به فرهنگ انگلستان عهد رنسانس هدیه کرد و او عبارت بود از تامس مور (۱۴۷۸-۱۵۳۵) که یوتوپیا ی اوسر مشق تعداد زیادی تصویرهای اروپائی از يك جامعه فاضله واقع شده است.^۲ دوران الیزابت (۱۵۵۰-۱۶۳۰) که تأثیر آن تا چند دهه بعد از وی نیز دوام داشت نه فقط بدان سبب که رونق صنعت و بسط تجارتش «جزیره» را با سرنوشت «قاره اروپا» تا حد زیادی مربوط کرد اهمیت یافت بلکه نیز بدان سبب که نویسندگانی چون ادموند اسپنسر (۱۵۵۲-۱۵۹۹)، جان لیلی (۱۵۵۴-۱۶۰۱)، سرفیلیپ سیدنی (۱۵۵۴-۱۵۸۶) جان دان (۱۵۷۲-۱۶۳۱) و حتی فرانسیس بیکن (۱۵۶۱-۱۶۲۶) را به دنیا عرضه کرد. معه‌ذا درخشانت‌ترین نقشی که فرهنگ عصر الیزابت (Elizabethan Literature) در ادبیات ایفا کرد در زمینه درام نویسی بود که البته در آن رشته نیز نام عظیم ویلیام شیکسپیر (۱۵۶۴-۱۶۱۶) آوازه نویسندگان پر استعداد دیگر چون کریستوفر مارلو (۱۵۶۴-۱۵۹۳) بن جانسون (۱۵۷۳-۱۶۳۷)، جان فلچر (۱۶۲۵-۱۵۷۵) و تامس دکر (۱۵۷۰-۱۶۴۱) را ناچار در عقده محاق افکند. نهضت پیوریتین‌ها (Puritains) هم که منجر به تعطیل تئاتر در ۱۶۴۲ شد بر رغم تضییقاتی که انقلاب و غلبه آنها در حیات ذوقی و ادبی قوم به وجود آورد لا اقل در يك حماسه عظیم جان میلتون (۱۶۰۸-۱۶۷۴) حاصل قابل ملاحظه‌یی به ادبیات انگلیسی و حتی مسیحی داد: بهشت گمشده. به علاوه با شروع دوره بازگشت (Restoration Period) که تضییقات پیوریتین‌ها بر طرف گشت (۱۶۶۰-۱۶۸۸) ادبیات انگلیسی وارد دوره‌یی شد که آن را به خاطر شیوه بعضی نام آوران آن- از جمله جان درایدن (۱۷۰۰-۱۶۳۱) و الکساندر پوپ (۱۶۸۸-۱۷۴۴)- دوران کلاسیک خوانده‌اند و البته وجود و سبك بیان کسانی مانند دانیل دوفو (۱۶۵۹-۱۷۳۱) و جاناناتان سويفت (۱۷۴۵-۱۶۶۷) قبول این عنوان را در نظر بعضی محققان دشوار می‌کند.^۳ در هر حال توسعه و ترقی قابل ملاحظه ادبیات در قرن هجدهم ظاهراً تا حد زیادی م-رهون رواج

روزنامه‌نگاری (Journalism) و توجه به حد ذوق و فهم عامه بود. در واقع طی چندین دهه نخست این قرن غیر از رسالات و مقالات مستقل، تعداد زیادی روزنامه‌ها و مجلات نشر شد که پاره‌بی‌از آنها از لحاظ ادبی نیز اهمیت داشت و در آثار بعضی نویسندگان عصر مثل ساموئل ریچاردسون (۱۷۶۱-۱۶۸۹)، هنری فیلدینگ (۱۷۵۴-۱۷۰۷)، ساموئل جانسون (۱۷۸۴-۱۷۰۰) گولد اسمیت (۱۷۷۴-۱۷۲۸) و دیگران نشانهایی از نفوذ سبک روزنامه‌نگاری باقی است. در نیمه دوم این قرن، تحت تأثیر همین گرایش به سطح ادراک عامه، تحولی هم در ذوقها پدید آمد. چنانکه، قدرت تخیل و قریحه ابداع نویسندگان بیشتر مورد نظر واقع گشت تا مایه دانش و معرفت آنها. به علاوه رواج نامه‌نگاری و نشر سفرنامه‌ها و خاطرات نیز از اسباب تحول ذوق و در عین حال از عوامل ارتباط بین دنیای محدود جزیره بود با دنیای خارج. در اواخر قرن، تعدادی شاعران پیدا شدند که هر چند از پاره‌یی جهات همچنان به شیوه‌یی که آن را سبک کلاسیک می‌خوانند وفادار ماندند بعضی ویژگی‌های شیوه‌یی را که «رمانتیک» خوانده شد در آثار خود نشان دادند و اینها را منتقدان غالباً رمانتیک-های پیشین (Preromantics) خوانده‌اند چرا که اینها نیز مثل رمانتیک‌های قرن بعد، احساسات را بر عقل، طبیعت را بر تمدن، و سادگی را بر تجمل ترجیح می‌دادند و بعضی از آنها در مقابل قیود تمدن و محدودیتهای آن آرزوی بازگشت به زندگی آزاد و بی‌قید بدوی را می‌پروردند و اینگونه افکار و احساسات در اشعار کسانی چون جیمس تامسون (۱۷۴۸-۱۷۰۰)، ادوارد یانگ (۱۷۶۵-۱۶۸۳)، تامس گری (۱۷۷۱-۱۷۱۶)، جلوه بسیار یافت و امثال ویلیام کوپر (۱۸۰۰-۱۷۳۱) و رابرت برنز (۱۷۹۶-۱۷۵۹) به آن صبغه خاصی بخشیدند. مکتب تازه‌یی که به وسیله این شاعران آغاز شد مخصوصاً در دهه‌های نخستین قرن بعد شکوفا گشت و بدینگونه، شاعرانی چون وردزورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰)، کالریج (۱۸۳۴-۱۷۷۲) و سوئی (۱۷۷۴-۱۸۵۰) با گرایش به طبیعت‌ستایی و توصیف عواطف شخصی راه‌گشای احساسات پرشور و هیجانی‌های تند و سرکش رمانتیک‌هایی چون بایرون (۱۸۲۴-۱۷۸۸) و شلی (۱۸۲۲-۱۷۹۲) شدند که طرز فکر و زندگی آنها مکتب رمانتیسم را در همه اروپا يك مکتب عصیانگر، ماخولیایی، ورؤیاگرای نشان داد. اما روح محافظه کار جامعه انگلیسی نتوانست با این شیوه به آسانی کنار بیاید مخصوصاً که دوران طولانی

صلح و رونق اقتصادی که به عنوان عصر ویکتوریا (Victorian Age) تقریباً تا اواخر قرن (۱۸۹۰-۱۸۳۰) ادامه یافت چنان به آداب و مبادی سنن امپراطوری علاقه نشان می داد که نمی توانست اینگونه تندرویها را تحمل کند. در اواخر قرن مخصوصاً آثار کسانی مثل تنی سون (۱۸۹۲-۱۸۰۹)، کارلایل (۱۸۸۱-۱۷۹۵)، ماثیو آرنولد (۱۸۸۸-۱۸۲۲) و راسکین (۱۹۰۰-۱۸۱۹) هر يك از جهتی خاص معرف ویژگی های این روح ویکتوریایی بشمارند.

امادر آنچه به نقد ادبی ارتباط دارد هرچند به احتمال قوی جان درایدن در قرن هفدهم اولین کس بود که لفظ انگلیسی معادل نقد (Criticism) را در همین معنی متداول امروز برای مباحث مربوط به ادبیات به کار برد^۴ سابقه اینگونه مباحث به عهد رنسانس می رسد و در بررسی تاریخ نقادی نباید از مباحثات هومانست ها و صاحب نظران عهد رنسانس انگلستان غافل ماند. پاره بی از اینگونه آثار برای مقاصد دیگر تألیف می شد و تنها از طریق استطراد در اینگونه مسایل وارد بحث می گشت. از آنجمله است کتابی به نام فرمانداد (Governour) در باب تربیت حکام که سر تامس الیوت (۱۵۴۶-۱۴۹۹) نوشته است و در آن تأثیر بعضی اقوال افلاطون را می توان یافت. الیوت در این کتاب به مناسبت خاطر نشان می کند که تعلیم و مطالعه شعر برای کسانی که می خواهند در مناصب حکومت به مدارج عالی برسند ضرورت دارد، و بر رغم آنچه گه گاه می گویند شعر به هیچوجه امری عبث و بیفایده نیست بلکه از آن فواید بسیار هم عاید می شود و کسی که می خواهد خردمندی و هوشیاری بیاموزد نباید از مطالعه اشعار قدما غفلت بورزد. در بین کسانی که در همان ایام نظری کاملاً مغایر در مورد شعر و شاعری اظهار کرده اند باید از استفن گاسون (۱۶۲۴-۱۵۵۴) نام برد که رأی او در باب شعر و ادب نوعی طرز تلقی پیوریتن را ارائه می کند. وی که فساد اخلاق و ضعف عقاید جامعه انگلیسی عصر خود را با چشم تأسف می دید و آنرا بیشتر مولود تأثیر نمایش و نفوذ شاعران و دلکان می دید به شدت شعر عصر خویش را محکوم کرد و در طی يك اثر خویش آن را مکتب فساد (School of Abuse) خواند. در عین حال وی تأکید می کرد که البته مقصودش تحریم مطلق شعر و منع کلی موسیقی و هرگونه تفریح نیست بلکه می خواهد معایبی را که از افراط در

کار شعر و شاعری حاصل می‌شود بنکوهد. وی درعین آنکه مثل افلاطون و سقراط آنچه را واجد فواید اخلاقی باشد می‌ستود، درباب شعر عصر خویش خاطر نشان می‌کرد که اکنون حاصل عمده آنها چیزی جز فساد و تباهی نیست چرا که درین دوره - دوره وی - شعر روی به انحطاط دارد و شاعران آنچه را برای جلوه دادن عقاید حکمی و مواعظ اخلاقی به کارست درتقریر و تبیین افکار باطل و اقوال ناروا صرف می‌کنند.^۵

البته اینگونه تلقی اخلاقی از شعر، درین ادوار نزد غالب کسانی که درمباحث مربوط به شعر و ادبیات وارد می‌شدند عادی بود. چنانکه سرتامس ویلسون (۱۵۸۰-؟) در رساله راجع به «فن بلاغت» خویش يك جاضمن بحث از شعر و شاعری خاطر نشان می‌کند که شعراء قدیم همواره خردمندان و مصلحان قوم بوده‌اند و ازین رو داستانهای خویش را هرگز بی آنکه در زیر حجاب ظاهر آن حکمتی پنهان کرده باشند نمی‌گفته‌اند و بدینگونه پیدا است که وی شعر را همچون وسیله‌ای برای تهذیب تلقی می‌کند. همچنین ویلیام وب (حدود ۱۵۸۰) هم در همین ایام در طی رساله‌یی به نام «گفتار در باب شعر انگلیسی» درعین آنکه قایل به اهمیت جنبه خوشایندی در شعرست به جنبه آموزندگی آن نیز اهمیت می‌دهد و می‌گوید که شاعر در زیر پرده مجاز و کنایه همواره حقایق اخلاقی را مکتوم می‌دارد. نویسندۀ يك رساله معروف راجع به «فن شعر در زبان انگلیسی» هم که بنابر مشهور جرج پتنهام (حدود ۱۵۸۰) نام دارد نیز عقیده دارد که شاعران اولین مربیان و نخستین فلاسفه جهان بوده‌اند و شعر نیز موهبتی الهی است و البته آن را نباید جهت مقاصد پست به کار بست بلکه می‌بایست آن را در بیان مکارم اخلاقی و نشر فضایل انسانی به کار برد. با رواج اینگونه تلقی از شعر، البته نباید تعجب داشت که قول استفن گاسون در جامعه این عصر مورد بحث و نقد واقع شود چنانکه تامس لاج (۱۶۲۸-۱۵۵۸) در پاسخی که بدان داد درعین آنکه تأثیر شعر را در تهذیب نفوس تأیید می‌کرد، مدعی شد که اگر شاعران گه‌گاه از نظر تعلیم اخلاقی مرتکب لغزش شوند جای ملامت نیست چرا که حکماء گذشته هم از خطا مصون نبوده‌اند پس نمی‌توان شعر را به طور کلی نکوهش کرد و در خور تقبیح یافت. دوستایشنامه دیگر هم که در همین ایام درباره شعر نشر شد نیز در واقع جوابهایی به دعاوی استفن گاسون بود. «دفاع از شعر»

اثر سرفیلیپ سیدنی (۱۵۵۴-۱۵۸۶) نه فقط ایرادهای گاسون را رد می کرد بلکه پاره‌یی ایرادهای محتمل دیگر را نیز رفع کرد و ظاهراً در تعدادی از اقوال خویش از شارحان ایتالیایی - خاصه مین‌تورنو - نیز استفاده کرد. وی در عین حال نشان داد که برخلاف مشهور غایت شعر تنها تعلیم اخلاقی یا ایجاد خوشایندی نیست بلکه مراد از آن، تعلیمی است که با خوشایندی همراه باشد یا تفریحی که در ضمن آن آموزندگی نیز باشد و فقط از همین راه است که شعر می تواند زندگی انسان را به کمال نزدیک کند و غایت خود را تحقق دهد. سرجان هرینگتن (۱۶۱۲-۱۵۶۱) هم ضمن بحثی که در دفاع از شعر دارد کوشید نشان دهد برخلاف قول مدعیان، شعر نه دستگاه دروغپردازیست نه مایه تفریح احمقان، نه موجب خطاهای عقلی است و نه داعی هوس و فساد بلکه در حقیقت وسیله‌ی است برای تهذیب اخلاق و امریست که در ادراک حقایق معنوی و دینی به انسان کمک می کند و شاعران را در واقع باید حکماء عامه و مردان خداخواند. در تمام این مباحثات آنچه در اقوال این صاحب نظران مشهودست تأثیر سخنان شارحان ایتالیایی عهد رنسانس است که بعضی محققان تاحدی به دستاویز همین نکته نقد ادبی این دوره انگلستان را فاقد اصالت خوانده اند.

گذشته از مسأله نفس شعر و ارزش اخلاقی آن، از جمله مسایل دیگری که مباحثات مربوط به نقد ادبی را درین دوره برانگیخت مسأله مربوط به نقش نمایشنامه بود و مسأله مربوط به قافیه. در آنچه به مسأله نمایشنامه ارتباط دارد، از صاحب نظران این ادوار باید از بن جانسون (۱۶۳۷-۱۵۷۳) نام برد که خود نمایشنامه نویسی معروف نیز بود. وی نه فقط در مقدمه بعضی آثار ملاحظاتی در باب نمایشنامه نویسی اظهار کرد بلکه در بعضی نمایشنامه‌های خویش نیز به مناسبت، سخنانی در باب نمایش و نمایشنامه به بیان آورد که از فواید انتقادی خالی نیست. مخصوصاً یک نمایشنامه او به نام «شاعر نمایان زبان باز» از جهت اشتغال برجسته نقدی یادآور نمایشنامه غوکان اثر اریستوفان به نظر می رسد.^۶ با آنکه درین اثر، وی شاعران مشهور رم باستانی - مثل هوراس، ویرژیل، و اوید - را بر روی صحنه می آورد در واقع نظر به نقد شاعران معاصر خویش دارد و احوال و اقوال آنها را انتقاد می کند. بن جانسون نسبت به شیکسپیر اعجاب و تحسین تمام نشان می دهد،^۷ و در مسایل اساسی نمایش

مخصوصاً به ارسطو و اقوال او توجه بسیار دارد. البته اظهار نظر در مسایل مربوط به نمایش در آن عصر در طی نمایشنامه‌ها گاه دیده می‌شد چنانکه در هملت شیکسپیر هم فرصتی برای طرح اینگونه مباحث پیش می‌آید. مع هذا طرح این مسایل مخصوصاً در نزد جان در ایدن صورت نقد جدی‌تری یافت و نقد مباحث مربوط به نمایشنامه در نزد وی توسعه بیشتر پذیرفت.

در مسأله مربوط به قافیه (Rhyme) هم درین دوره بحث مخصوصاً از رساله فن شعر انگلیسی اثر تامس کامپیون (۱۶۱۹-؟) شروع شد و رساله «دفاع از قافیه» اثر سامویل دانیل (۱۶۱۹-۱۵۶۲) جوابی به سخنان کامپیون بود. برخلاف کامپیون که قافیه‌بندی (Rhyming) را کاری مبتذل و خلاف طبیعت زبان انگلیسی می‌خواند و شیوه شاعران باستانی یونان و رم را که شعرشان عاری از قافیه بود ترجیح می‌داد سامویل دانیل نه فقط پیروی از شیوه شاعران یونان و رم را امری خلاف طبیعت خواند و حتی این نکته را که شعر آنها از قافیه عاریست ناشی از عدم ادراک آنها از مقتضای عصرهای جدید تلقی کرد بلکه «عادت و طبیعت» را مجوزهای شمرد که در عصر جدید ضرورت توجه به قافیه را در نزد شاعران الزام می‌کند^۸ و این جواب، که برای اثبات عدم ضرورت قافیه نیز می‌توانست معتبر باشد، البته نمی‌توانست طبایع منطقی را اقناع کند. ازین رو مسأله همچنان مورد بحث باقی ماند و هنوز نیز گاه هست و از کسانی که در همان ایام دوباره بدان پرداخته‌اند باید میلتون را نام برد که غیر از شاعری به عنوان منتقد نیز در خور ذکر است.

جان میلتون شاعر بزرگ انگلیسی در طی انقلاب بورژوازی انگلستان (۱۶۴۰-۱۶۶۰) که منجر به روی کار آمدن جمهوری و اعتلاء کرامول شد و سرانجام چند سالی بعد از مرگ کرامول (۱۶۵۸) به استقرار مجدد رژیم سلطنت منجر گشت جزو جمهور یخواهان و طرفداران پارلمان بود و در عین آنکه یک دبیر شورای دولتی حکومت کرامول محسوب می‌شد در طی مشاجرات سیاسی جاری با شوق و علاقه از انقلاب جمهوری دفاع کرد. مع هذا در اواخر عهد کرامول چشمش نابینا بود، و در ۱۶۶۰ که «بازگشت سلطنت» به رژیم جمهوری خاتمه داد، حکومت جدید هر چند وی را توقیف و جریمه کرد از عقوبت سخت معافش داشت و شاعر تا پایان

عمر که در بینوایی و نابینایی گذشت، در انزوا زیست. در همین انزوای اجباری بود که عظیم‌ترین حماسهٔ دینی و مسیحی غرب را به وجود آورد: بهشت گمشده. این اثر که مشتمل بر دوازده دفتر یا منظومه است، در واقع از تورات الهام گرفته است اما تحت تأثیر شیوه اودیسه و انهئید شرح واقعه را از نیمه داستان آغاز کرده است و با نقل روایت به حوادث ماقبل بازگشته است و این شیوه‌ی است که از نفوذ اسلوب قدما در ذهن وی حکایت دارد. اما با آنکه به شیوهٔ کار دانته و به اثر عظیم او آشنایی داشت و وجود اختلافات سیاسی و مذهبی هم در انگلستان عصر او شاید مقتضی آن بود که وی نیز به همان شیوه دانته از دشمنان سیاسی خویش در طی روایات کینه‌کشی کند، اثر خود را به اینگونه اغراض آلوده نکرد و هرچند اثر وی روی هم رفته معرف طرز تلقی يك پوریتن و يك انقلابی قرن هفدهم انگلستان به شمارست، باز شاعر به قدری ماهرانه توانسته است بر عواطف و هیجانات شخصی خویش مهار بزند که در تفسیر و فهم آن بدون آنکه آشنایی با حوادث و اشخاص عصر - نظیر آنچه در مورد کمندی الهی دانته پیش می‌آید - لازم باشد تنها می‌توان به بررسی حکایات تورات اکتفا کرد.^۹ میلتن نه فقط به خاطر حماسهٔ مذهبی عظیم خویش بلکه نیز به سبب رسالات نثری و عقاید انتقادی خویش مظهر واقعی ادبیات انگلستان عصر انقلاب به شمارست و شاعران و نویسندگان دیگر عصر هیچ‌یک در سطح او نبوده‌اند و با او لاف برابری نمی‌توانسته‌اند بزنند. در آنچه به نقد ادبی مربوط است اقوال وی معرف تمایلات مذهبی و سیاسی اوست و این تمایلات در سایر آثار او نیز بیش و کم جلوه دارد. تصویری که میلتن از نقش و وظیفهٔ شاعر در ذهن خویش می‌پرورد با آنچه شاعران مربوط به اشراف و سلطنت‌طلبان درین مورد داشتند تفاوت دارد. در نظر میلتن شاعر دشمن استبداد و تعدیست ازین رو باید تمام استعداد و قریحهٔ خود را در نشر تقوی و فضیلت در بین خلق به کار برد و مخصوصاً می‌بایست احوال قهرمانان، شهدا، و نیکمردانی را تصویر کند که با دشمنان دین، دشمنان خدا، و دشمنان عدالت پیکار کرده‌اند و درین راه از بذل جان نیز دریغ نورزیده‌اند. عشق به آزادی، و عقیده به پاکی و صفای عقیده خلاصهٔ تعلیم و پیام خود میلتن محسوبست. برخلاف بعضی شاعران عصر که در توجیه انواع و تصویر کمال مطلوب شاعری به آثار شاعران یونان و رم باستانی توجه داشته‌اند

وی به حکم علایق مذهبی مخصوصاً به کتاب مقدس روی می آورد و نمونه عالی شعر ساده غنایی را در غزل غزل‌های سلیمان و نمودار درام عالی را در مکاشفات یوحنا می جوید. در مورد قافیه، در مقدمه بهشت گمشده به مناسبت بحثی پیش می آورد و آن را «از مخترعات دوران توحش» که «برای جبران پستی شعر و نارسایی آن به وجود آمده است» می داند و تأکید می کند که قافیه «در بیشتر موارد شاعران را مقید کرده است و آنها را بر آن داشته است تا معانی و مقاصد را به شیوه‌ی دیگر و نارساتر بیان کنند». در آغاز نمایشنامه‌ی به نام «آلام سامسون» نیز در باب تراژدی به بحث می پردازد و نکته‌های جالب بیان می کند. پاره‌ی از اینگونه نکته‌ها مخصوصاً حاکی از علاقه قلبی وی به انقلاب بورژوائی عصرست و وی به مناسبت خاطر نشان می کند که در چنین جامعه انقلابی هر چند وجود شاعران نابخرد البته مطلوب نیست لیکن شعر در هر حال برای تهذیب و تربیت روح انسانی لازم است و با لحنی که یادآور قول افلاطون در کتاب «جمهور» است نشان می دهد که اولیاء امور می بایست از وجود شاعران استفاده کنند تا عشق به آزادی و علاقه به عدالت را در بین خلق ترویج و تلقین نمایند. بدینگونه، برخلاف مقیاس ذوقی که نزد اکثر شاعران عصر متداول بود وی برای شعر مقیاس اخلاقی پیشنهاد می کرد اما نه اخلاق طبقات عامه، بلکه اخلاق طبقه متوسط، که مخصوصاً در انقلاب جمهوری نقش اساسی و رهبری واقعی داشت.^{۱۰}

در ماجرای توقیف و جریمه‌ی که مقارن بازگشت سلطنت (۱۶۶۰) برای میلتن پیش آمد پایمردی يك دوست «سلطنت طلب» (Royalist) مایه آزادی وی گشت چرا که میلتن نیز چند سال پیش که این دوست وی را در برج لندن محبوس کرده بودند وی را از آنجا رهایی داده بود. این دوست وی سرویلیام دیوننت (۱۶۰۶-۱۶۶۸) نام داشت و قبل از بروز انقلابات داخلی نمایشنامه‌هایی چند نوشت و حتی در ۱۶۳۸ عنوان شاعر ممتاز (Laureate) هم یافت. در جنگهای داخلی که بین چارلز اول و پارلمان در گرفت وی از پادشاه جانبداری کرد و چندی بعد گرفتار و زندانی شد. يك چند نیز در پاریس به حال تبعید بسر برد و در همین شهر بود که حماسه‌ی به نام داستان گوندیبرت (Gondibert) را آغاز کرد. انتشار این اثر که

البته از جهت رعایت قوانین جالب اما از حیث شعر ضعیف بود و خود شاعر نیز از اتمام آن صرف نظر کرد به سبب نامه‌یی که دیوننت در دیباچه آن خطاب به - تامس هابز (۱۶۷۹-۱۵۸۸) فیلسوف انگلیسی - که وی نیز در آن زمان به خاطر طرفداری از سلطنت طلبان در پاریس به حال تبعید به سر می برد - نشر کرد در تاریخ ادبیات انگلیسی اهمیت دارد خاصه که جواب تامس هابز به این نامه نیز متضمن مباحث انتقادی بود و بررسی این دو نامه نشان می دهد که در طی این سالها انگلیسی های تبعیدی در پاریس تا چه حد تحت تأثیر نقد و ادب فرانسوی قرار داشته اند و در عین حال معلوم می دارد که در دوره بازگشت نقدی که همراه دوستان چارلز دوم (۱۶۸۵-۱۶۶۰) به انگلستان وارد شد می بایست از چه مقوله باشد. در واقع این نامه ها نه فقط ازین جهت که برخلاف طرز تفکر «میلتون» توجهی به طبقه متوسط نشان نمی دهد معرف طرز فکر طرفداران سلطنت در عصر «بازگشت» محسوبست بلکه نیز از آن لحاظ که نمونه نفوذ مکتب کلاسیک فرانسه را در نقد امثال درایدن، پوپ، و جانسون نشان می دهد در خور توجهست.

ویلیام دیوننت نامه خود را باستایش حماسه سرایان عهد باستانی مثل هومر، ویرژیل، و لوکن آغاز می کند و از حماسه سرایان متأخر فقط دو تن را در خور ذکر می یابد که یکی تورکواتو تاسو (۱۵۹۵-۱۵۴۴) شاعر ایتالیائی است و دیگر ادموند اسپنسر (۱۵۹۹-۱۵۵۲) شاعر انگلیسی. اما تاسو به سبب قصه های دیو و پری که در اثرش هست و اسپنسر به خاطر استعارات زیاد و الفاظ مهجور و نامأنوسی که به کار می برد در نزد وی شایسته ملامت آمده اند. آنچه دیوننت درباره حماسه خویش می گوید حاکی از نفوذ محیط و ادبیات فرانسوی در ذهن اوست. مخصوصاً این نکته که در طی داستان خواسته است «عشق» و «افتخار» را باهم به مقابله بگذارد و در ادبیات بعد هم به صورت اشعار پهلوانی (Heroic poems) جلوه می کند از تأثیر روح «قهرمان کرنلی» (Heros Cornelian) در ذهن وی حکایت دارد چنانکه همین مبادله نامه بین دیوننت و تامس هابز در باب مسایل ادبی نیز از تأثیر محیط و طرز تفکر فرانسوی حکایت می کند و یاد آور «مشاجرات مربوط به سید» تلقی شده است. در پاسخی که تامس هابز به این نامه می دهد آنچه مخصوصاً جالب توجهست سعی فیلسوف انگلیسی در تمهید مبنائی فلسفی است برای این شیوه مأخوذ از مکتب

کلاسیک فرانسوی. پاسخ هابز البته کوتاه‌ترست و هرچند نویسنده که تصدیق دارد شاعر نیست و با اینحال در گوئی‌بیرت اثر دیوننت «تجربه‌ی متنوع، حافظه‌ی مستعد، قضاوتی روشن، و تخیلی چالاک و مستعد» را می‌ستاید و با لحنی که خالی از تعارف و مجامله هم نیست اثر وی را شعری می‌خواند که از جهت سلامت و معنی و هم از لحاظ قدرت در بیان نظیر آن را ندیده است باز نامه‌ی وی و همچنین نامه‌ی دیوننت روی هم رفته نشانه‌هایی از نقد و نقادی واقعی را ارائه می‌کند و هر دو نامه از شمار نخستین اسناد مربوط به مباحث انتقادی در ادبیات انگلیسی به‌شمارند.^{۱۱}

تامس هابز که با ذهن منطقی و فلسفی به شعر و ادبیات می‌نگرد از بررسی انواع جماعات انسانی و طرز بیان شاعران «انواع» شعر را بدانگونه که در مکتب کلاسیک مطرح بود استنتاج می‌کند و آنچه را از شمار این «انواع» بیرون است از مقوله شعر به کلی خارج می‌پندارد. وی خاطر نشان می‌کند چون عالم خلقت به‌طور کلی دارای سه قلمرو (Regions) جداگانه فلکی (Celestial)، هوایی (Aerial) و ارضی (Terrestrial) است، دنیای خاکی نیز همه‌جا شامل سه قلمرو متفاوت هست: دربار امراء (Courts)، شهرها (Cities) و روستاها (Countries) و از اینجا نتیجه می‌گیرد که شعر هم سه قسم بیش نیست: شعر پهلوانی (Heroic) که مربوط به دربارهاست، طنز اجتماعی (Satiric) که وابسته به شهرهاست و شعر شبانسی (Pastoral) که ارتباط به روستاها دارد. اما چون طرز بیان شاعر هم ممکن هست روایی (Narrative) یا نمایشی (Dramatic) باشد فنون شعر طبعاً به‌شش نوع باز خواهد گشت: حماسی (Epic)، تراژدی، طنز اجتماعی، کومدی، شعر شبانی، و کومدی شبانی (Pastoral comedy). آنچه بیرون از این انواع است به اعتقاد تامس-هابز دیگر شعر نیست و بدینگونه، وی نه فقط شعر تعلیمی را از مقوله شعر خارج می‌شناسد ترانه (Sonnet) و آنچه را بدان ملحق تواند شد نیز از حساب شعر بیرون می‌کند و کسانی را که به‌آنگونه سخنان نام شعر می‌دهند به‌خطا منسوب می‌دارد. به‌علاوه هابز می‌کوشد تا نشان دهد که آنچه در شعر و شاعری اهمیت دارد تجربه و تربیت ذوقی است نه آنچه الهام می‌خوانند چرا که الهام (Inspiration) در حقیقت با جنون (Madness) فاصله زیادی ندارد، و ظاهراً در این طرز تلقی از شعر و الهام وی نیز مثل دیوننت نظر به‌طعن و دق در حق شاعران پیوریتن و کسانی که

در آن ایام شاعران ماوراء طبیعی (Metaphysical poets) خوانده می شدند دارد که البته طرز تفکر سلطنت طلبان لذت پرست و اشرافی منش با شیوه فکر و بیان آنها نمی توانست سازگار باشد. این طرز تفکر مخصوصاً در آنچه دیوننت در باب نقش و وظیفه شاعر بیان می کند جلوه دارد و این درست خلاف تصویر است که میلتون در این باب اظهار می کرد. به علاوه برخلاف پیوریتن ها که نمایش را تعطیل کردند در نظر دیوننت حکومت می بایست برای عامه اسباب و وسیله تفریح فراهم دارد و نگذارد مردم جدی و خشن بار آیند و دایم در فکر مسایل مربوط به سیاست و حکومت باشند.^{۱۲}

در واقع همین طرز تفکر بود که با بازگشت چارلز دوم دوباره ادبیات و نمایش ذوقی را ترویج کرد و با اشاعه نفوذ مکتب کلاسیک عصر تازه یی را در ادب به وجود آورد که نخستین منتقد بزرگ آن در حقیقت چنانکه جانسون خاطرنشان کرده است^{۱۳} پدر نقد ادبی در انگلستان به شمارست: درایدن. می توان گفت قبل از وی نقد ادبی در انگلستان بیشتر یا جنبه نظری محض داشت یا مبتنی بر ذوق و انین و حدود بود، و وی تقریباً نخستین منتقد با قریحه بود که به نقد عملی در ادبیات انگلیسی پرداخت.

جان درایدن در ادب انگلیسی تقریباً همان منزلی را دارد که بوالودر ادبیات فرانسه داشت و در اواخر قرن هفدهم در حقیقت چیزی که بر ادبیات عصر حکومت داشت ذوق و قریحه او بود.^{۱۴} جان درایدن (۱۶۳۱-۱۷۰۰) که در مرگ کرامول مرثیه یی ستایش آمیز در حق وی سرود هنگام روی کار آمدن چارلز دوم به دسته طرفداران سلطنت پیوست و بازگشت او را تهنیت گفت. با گشوده شدن تئاتر، که پیوریتن ها تعطیل کرده بودند درایدن که قریحه عالی در نمایشنامه نویسی داشت تراژدی هایی به سبک کورنی و کومدی هایی نیز هم به شیوه فرانسویان به نمایش در آورد و بدینگونه در تجدید حیات تئاتر در انگلستان، هم به عنوان شاعر و هم به عنوان منتقد نقش قابل ملاحظه یی بر عهده گرفت. با آنکه وی در تئاتر نیز قریحه عالی داشت و روی هم رفته از همه حیث در دوران خود مهمترین شاعر عصر خویش به شمار می آمد آنچه موجب اهمیت و امتیاز او گشت مخصوصاً قریحه یی بود که در نقد

اجتماعی و طنز ادبی نشان داد. معه‌ذا بر خود او ایراد گرفته‌اند که متلون و چاپلوس بود و این نکته او را بدان وامی‌داشت تا طرز تفکر و حتی عقیده مذهبی خود را نیز با آنچه مورد پسند و رضای اولیاء وقت باشد منطبق کند. در حقیقت به‌همین سبب هم بود که وی به‌خاطر جمیز دوم (۱۶۸۸-۱۶۸۵) مذهب کاتولیک اختیار کرد اما در انقلاب ۱۶۸۸ که منجر به‌خلع و فرار جیمز شد، وی نیز معاقب‌گشت و چون مستمری او را قطع کردند باقی عمر مجبور شد از راه تصنیف و ترجمه گذران کند و حاصل این فرجام نیز آثار متعدد و ارزشمند بود. درآیدن روی هم-رفته در طی چهل‌سالی که دوران فعالیت ادبی او بود آثار بسیاری از شعر و نثر و نمایشنامه و نقد ادبی به‌وجود آورد که بسیاری از آنها از حیث قوت و جزالت و اصالت در ردیف آثار مهم ادبیات قرن هفدهم محسوب است و به‌هر تقدیر بیشتر شهرت او به‌شعر و شاعریست و آثار شعری او هنوز نیز با اهمیت تلقی می‌شود. در آنچه به‌نقد و نقادی مربوط است آراء او غالباً در دیباچه نمایشنامه‌ها و بعضی منظومه‌های وی آمده است اما اثری که بیش از هرچیز معرف عقاید و آراء او در نقد ادبی است رساله‌ی معروف است به‌نام تحقیق در باب شعر نمایشی (۱۶۶۸). این کتاب، به‌صورت گفت و شنودی بین چهارتن از ادیبان عصر نوشته شده است که از آنها به‌صورت مستعار نام برده است و يك تن از آنها خود درآیدن است و سه تن دیگر نیز از شاعران معاصرند. نویسنده در مقدمه وعده می‌دهد که جزء دیگری هم درباره «شعر غنائی» و «شعر حماسی» در دنبال این رساله نشر کند اما ظاهراً به‌انجام این وعده توفیق نمی‌یابد و هرچند درباره شعر حماسی در آثار دیگر سخن گفته است در باب شعر غنائی چیزی نمی‌نویسد یا فرصت نشر نمی‌یابد.

در تحقیق در باب شعر نمایشی آغاز کتاب بدینگونه است که چهارتن از یاران صاحب‌دل در کشتی نشسته‌اند و درباره يك نبرد دریایی که به‌تازگی روی داده است گفت و شنود دارند. يك تن از آنها از صدای امواج که به‌خموشی می‌گراید پیروزی جنگجویان را تفأل می‌زند دیگری می‌گوید که این پیروزی در نظر من بسی عزیرتر و بهتر می‌نمود اگر نمی‌دانستم که می‌بایست بسی اشعار بد و بی‌هنجار را که درباره آن گفته خواهد شد بخوانم و بشنوم. یکی دیگر خاطر نشان می‌کند که من شاعرانی را می‌شناسم که برای این نبرد، هم تهنیت پیروزی سروده‌اند و

هم تسلیت شکست گفته‌اند تا به کدام يك نیاز افتد. این گفت و شنودها رفته رفته به بحثی مانند مسأله معروف نزاع دربارهٔ قدما و متأخران می‌کشد و یاران قرار بر آن می‌گذارند که درین باب از هردری سخن نرانند و گفتگو را به بحث در باب شعر نمایشی منحصر کنند.

يك تن از یاران می‌گویند که نمایشنامه‌های متأخران از آنچه یونانیان و رومیان ساخته بودند بهترست و از آنمیان نیز آنچه در سالهای اخیر به وجود آمده است به مراتب بهتر و بدیعتر از سایر آثار متأخران بوده است. در طی این مقال هر چهار تن این نکته را می‌پذیرند که روانی و شیرینی شعر انگلیسی را گذشتگان دریافته بودند و اول بار نویسندگان معاصر بودند که به مردم آموختند اندیشه‌های خود را در قالب الفاظ ساده و قوی بریزند و از آنچه حشو و زایدست و در عبارت به کار نمی‌آید اجتناب واجب دارند و قافیه را چنان متناسب آرند که هرگز به معنای شعر زیانی نرساند و همچون جزئی اصلی از عبارت به نظر رسد. باز چون سخن از اختلاف بین متأخران و قدما پیش می‌آید یکی از یاران به تعریف نمایشنامه (Drama) می‌پردازد و می‌گوید که آن «تصویری است زنده و جاندار از طبع و نهاد انسان که شهوات و احوال او را تجسم می‌دهد و دگرگونی‌هایی را که در سر نوشت او پیش می‌آید بیان می‌کند و اینهمه برای لذت بردن، و در عین حال، چیز آموختن نوع انسان است» دیگری، تعریف قدما را درین باب پیش می‌کشد و از وحدتهای سه‌گانه که نزد نویسندگان کلاسیک متأخر رعایت می‌شده است سخن می‌دارد و بی‌هیچ شاهدهی درستایش قدما به مبالغه می‌گراید. درین میان، دیگری رشتهٔ سخن را به دست می‌گیرد و او نیز بی‌حجتی روشن به قدما حمله می‌کند و در تحسین متأخران به اغراق می‌پردازد. سرانجام سخن به موازنه بین شاعران انگلیسی و فرانسوی می‌رسد و يك تن از یاران به ستایش گویندگان عصر ریشلیو مثل کورنی و دیگران لب می‌گشاید و می‌گویند که آنها نه تنها از شاعران انگلیس که از شاعران تمام اروپا در نمایشنامه‌نویسی برترند. کیست که وحدتها را بهتر از کورنی رعایت کرده باشد و از آمیختن تراژدی و کومدی بدین خوبی توانسته باشد پرهیز کند. در حالیکه شیکسپیر مواد مربوط به حوادث سی و چهل سال را در طی نمایشنامه‌یی که فقط دو ساعت و نیم مدت می‌گیرد می‌آورد فرانسویها تنها آن قسمت از حوادث را که برای

نمایش مورد نظر ضرورت و مناسبت دارد در نمایشنامه می آورند. به علاوه در نمایشنامه های فرانسوی از تمام اشخاص داستان فقط یکی است که قدر و شکوه دارد و انظار را جلب می کند. آنها اکثر حوادث و اتفاقات را طوری در نمایشنامه می آورند که بعضی از آنها را بتوان در پشت صحنه گذاشت و لازم نیست که حوادثی از قبیل مردن و کشتن را بر روی صحنه و در پیش چشم تماشاگران بیاورند. ازین گذشته داستانهای آنها هیچوقت به عاقبتی ناروا و غیر معقول و خلاف انتظار خاتمه نمی یابد و پایان حکایت در نزد آنها همواره با اقتضای سیر داستان موافق است و نیز در حوادث داستان تنها کسانی وارد می شوند که وجود آنها در سیر حوادث فی الواقع ضروری باشد و هرگز اشخاصی که گفتار و کردار آنها در سیر حوادث داستان ضرورتی ندارد، در نمایشنامه های آنها وارد نمی شوند.

البته به این اعتراضات، دیگری پاسخ هایی می دهد لیکن قدرت بیان در ایدن و قوت قریحه نقادی او در همین اعتراضات مخصوصاً جلوه دارد. اما پاسخی که به این اعتراضات داده می شود این است که البته فرانسویها آداب و ترتیبی در کار نمایشنامه نویسی به وجود آورده اند و کارشان هم محاسنی دارد اما از محاسن کار آنها و از معایبی که در کار ما هست به هیچوجه لازم نمی آید که شعر و نمایش آنها برتر از شعر و نمایش ما به حساب آید زیرا اگر نمایش تصویر و تمثیل زنده و جاننداری از طبیعت و فطرت است باید اذعان کرد که نمایشهای فرانسوی هرچند از نظر زیبایی منکر ندارند لیکن محقق است که غالباً ساختگی به نظر می آیند و به هیچروی موافق با طبیعت و یا تصویر و تمثیل آن نمی توانند بود. اما اینکه آمیختن وقایع حزن انگیز و طیبت آمیز و به عبارت دیگر آمیختن مواد تراژدی و کومدی را با یکدیگر، عیب نمایشهای ما می پندارند و نبودن این عیب را در نمایشنامه های فرانسوی از محاسن می شمارند نیز درست نیست و این کار هیچ زیان ندارد سهل است انتقال از جد به هزل و برعکس، در عالم واقع و زندگی عادی برای انسان مکرر حاصل می شود و غرابتی در آن نیست.

يك تن از یاران هم مسألة قافیه را مطرح می کند و می گوید چون هیچ کس نیست که بدون تأمل و تنها از روی صرافت طبع در گفت و شنود عادی خویش کلام مقفی به کار برد در صحنه نمایش هم نباید سخن مقفی به کار برد. درست است که

بر آنچه به اصطلاح «شعر سفید» (Blank verse) - شعر بی قافیه - می خوانند نیز همین ایراد هست لیکن آن گونه شعر به هر حال بیشتر با طبیعت توافق دارد یا کمتر از طبیعت دور به نظر می رسد. جوابی که يك تن دیگر از یاران به این کلام می دهد چندان مستدل و منظم نیست اما حاصلش آنست که قافیه به کلام قوت و علوی می بخشد و نمایشنامه را از ابتدال بیرون می آورد، در هر حال گوینده در دفاع از قافیه چنان با شور و علاقه سخن می گوید که اصلاً ملتفت نمی شود کشتی ایستاده است و ناچار یکتن از یاران وی را متوجه می کند که به مقصد رسیده اند و گفت و شنود بدینگونه به پایان می آید.

این طرز پایان دادن به جریان گفت و شنود البته خلاف انتظارست و عیبجویان در ایدن که غالباً وی را به خوشامدگویی و سازشکاری و پرهیز از صراحت متهم می کنند همین طرز اختتام رساله را درخور ملامت شمرده اند و مدعی شده اند که وی عمداً رساله را بدینگونه پایان داده است تا از گفت و شنود یاران کشتی نتیجه قطعی حاصل نشود و هیچ دسته یی از نویسندگان آزرده خاطر نشوند.^{۱۵} اما این دعوی مبالغه آمیز و حاکی از بدبینی است. بعد از نشر رساله شعر نمایشی در ایدن سی سال دیگر به فعالیت ادبی اشتغال داشت و در تمام این مدت نقد و نقادی همواره در بین آثار او منزلی خاص داشت و «مقدمه های در ایدن» همیشه متضمن مطالب ارزشمندی در مسایل مربوط به نقد ادبی بود. این طرز اختتام رساله هم نوعی تفنن ادبی بود و آن را نمی توان به حساب حسابگری نویسنده آورد. در هر حال در ایدن را غالباً با بوالو شاعر و منتقد فرانسوی سنجیده اند مع هذا نقد وی از نقد بوالو، هم زنده تر به نظر می آید و هم متضمن نکته های تازه تر هست.

بدون شك در بین کسانی که بعد از جان در ایدن در مسایل مربوط به نقد ادبی به بحث پرداخته اند الکساندر پوپ در نیمه اول قرن هجدهم و ساموئل جانسون در نیمه دوم آن قرن نقادان برجسته و با قریحه بوده اند مع هذا درین زمینه از چند منتقد صاحب نظر دیگر در نیمه اول این قرن نیز درینجا باید به اجمال سخن گفت. غالب این نقادان، شاعران یا نمایشنامه نویسانی بودند که در کار ابداع توفیق چندانی نیافته بودند و همین نکته تفاوت نقد آنها را با نقد در ایدن و پوپ نشان می دهد.

از جمله این منتقدان نخست تامس رایمر (۱۷۱۳-۱۶۴۱) را باید ذکر کرد که رساله انتقادی او در باب تراژدیهای عصر اخیر (۱۶۷۷) ظاهراً اولین تحلیل انتقادی در ادب انگلیسی و رساله دیگرش موسوم به نظری کوتاه در باب تراژدی (۱۶۹۳) تقریباً اولین نقد مبتنی بر تاریخ ادبی تلقی می‌شود. درباره نقد او گفته‌اند که غالباً سؤال‌های جالب مطرح کرده است اما خود او جوابی برای سؤال‌های خویش ندارد. کلام او در باب اتلو اثر شیکسپیر معروف است که می‌گوید در رفتار این سردار هیچ چیز جز خودکشی او شایسته یک سردار نیست. طعنی که رایمر در باب این اثر شیکسپیر دارد مخصوصاً از آن جهت موجب مشاجره گشت که غالب نقادان به اتفاق اتلو را همچون یک شاهکار برجسته شیکسپیر تلقی کرده‌اند. این طرز تلقی وی از اتلو در حقیقت ناشی است از اصراری که وی در حفظ قواعد و اصول تأثیریونانی دارد و در ایدن که در ردّ بعضی اقوال او ملاحظات جالبی اظهار کرده است به درستی خاطر نشان می‌کند که حتی در تراژدیهای یونانی هم شاید جز ادیپوس اثر سوفوکل نمایشنامه دیگری نتوان یافت که از لحاظ وحدت «سرشت» با آنچه رایمر توقع دارد کاملاً موافق باشد.^{۱۶}

جرمی کولیر (۱۷۲۶-۱۶۵۰) یک منتقد دیگر این عصر است که در طی یک رساله معروف خویش نمایش‌های رایج عصر را به باد انتقاد گرفت و آنها را با اخلاق و دین مخالف خواند و به بعضی نویسندگان به سختی حمله کرد (۱۶۹۸). تأثیر رساله هر چند موقت بود، و مخصوصاً ادامه شیوه‌یی که مورد حمله او واقع شد نشان داد که جامعه انگلیسی در دوره بعد از بازگشت دیگر برای اصغاء سخنانی از نوع اقوال پیوریتن‌ها آمادگی ندارد، لیکن به هر حال در اوایل حال این اندازه نتیجه داد که بعضی نویسندگان تحت تعقیب واقع شدند و تعدادی نیز لازم دیدند که به دعاوی وی جواب دهند.

جان دنیس (۱۷۳۴-۱۶۵۷) مدافع شیکسپیر، شاید اولین نقاد انگلیسی بود که نقد ادبی را تقریباً حرفه و وسیله معاش خویش ساخت. مشاجرات وی با الکساندر پوپ شاعر و منتقد بزرگ عصر نیز معروف است. وی در رساله‌یی در باب مبانی نقد در شعر کوشید تا ارتباط شعر را با احساسات و عقاید دینی نشان دهد. در رساله‌یی هم که راجع به نبوغ و آثار شیکسپیر نوشت به اعتراضاتی که رایمر بر شیکسپیر

وارد کرده بود پاسخهایی داد.

يك منتقد دیگر جوزف آدیسون (۱۶۷۲-۱۷۱۹) که مخصوصاً به سبب آنچه در نقد میلتون و بهشت گمشده نوشت معروف شد، خود نمایشنامه نویس ناموفقی بود اما در نقادی و مقاله نویسی عنوانی یافت با اینهمه نقد او نیز هرچند زنده و لطیف بود، عمقی نداشت و در باب حد و ارزش آن سخن بسیارست که اینجا مجال نیست.^{۱۷}

معهدا منتقد بزرگ نهضت کلاسیک انگلیسی، بعد از درآیدن الکساندر پوپ (۱۶۸۸-۱۷۴۴) بود که وی نیز از بعضی جهات در ادبیات انگلیسی منزلتی شبیه به مقام بوآلو در ادبیات فرانسوی دارد. اما این تفاوت را با بوآلو دارد که وی برخلاف بوآلو نه این توفیق را یافت که از شاعران مستعد و با قریحه در مقابل مدعیان و آوازه گران حمایت کند و نه احکام و داوریهایش توانست در نزد آیندگان مورد قبول افتد.^{۱۸} خود او نسبت به بوآلو تحسین و اعجابی فوق العاده داشت و او را وارث واقعی ارسطو و هوراس می شمرد اما در ادبیات انگلیسی عصر خویش نفوذ و حیثیت شخصی او چشمگیر بود. در کودکی و جوانی بررغم بیماری و ناتوانی خویش توانست در ادبیات کلاسیک یونانی و لاتینی تبحری پیدا کند. این حال ناتوانی و بیماری در عین حال وی را احساس، زودرنج و کینه جو کرده بود و این امر در نقدها و طعنه هایی که بر مدعیان داشت منعکس بود. شعر خود او هرچند متصنع و بارد به نظر می رسید غالباً جزل و محکم بود و حتی بر کلام بوآلو از بسیاری جهات رجحان داشت.^{۱۹}

با آنکه به اقتضای قریحه و تا حدی به تقلید از بوآلو به نقد و طنز اجتماعی (Satire) بیشتر گرایش داشت در زمینه شعر فلسفی نیز يك اثر او موسوم به «بحث در باب انسان» در تمام اروپا شهرت یافت. ترجمه هایی هم از «ایلیاد» و «اودیسه» نشر کرد که زیاده متکلف تلقی شد. اثر عمده او عبارت بود از سخن در باب نقادی که در ردیف «فن شعر» بوآلو به شمار آمد. روی هم رفته غالب آراء و عقایدی که پوپ درین منظومه و همچنین در سایر تعالیم خویش اظهار می کرد اندیشه هایی بود که از مدتها پیش در نزد صاحب نظران عصر مقبول تلقی میشد و ظاهراً تا حدی وجود

همین زمینه قبلی بود که موجب شهرت و قبول او در خارج از «جزیره» و مخصوصاً در آلمان و فرانسه گشت.^{۲۰}

نامه‌های او نیز از لحاظ نقد اهمیت دارد لیکن يك مقدمه او بر آثار شیکسپیر در عین حال از آن جهت که طرز تلقی عصر کلاسیک را نسبت به شیکسپیر ارائه می‌کند جالب است. در اینجا با آنکه از قدرت شیکسپیر در بیان عواطف و از معرفت او بر طبیعت انسان با تحسین یاد می‌کند، و حتی خاطر نشان می‌کند که «اگر بخواهند شیکسپیر را از روی قواعد و اصول ارسطو قضاوت کنند درست مثل اینست که بخواهند کسی را بر طبق قوانین کشوری محاکمه کنند که او به کلی تحت نظامات و قانونهایی جز قوانین آن کشور زندگی کرده باشد» اما باز خود او، تحت تأثیر ارسطو و بوالو، آثار شیکسپیر را ناهماهنگ می‌یابد و درباره آنها می‌گوید که «شباهت به بنایی کهنه دارند که اجزاء مختلف آن بعضی بسیار کودکانه و بدوی است و پاره‌یی به کلی ناهنجار و نابجا، و در هر حال اجزاء آن به هیچوجه مناسب با عظمت بنا نیست».^{۲۱}

منظومه پوپ «در باب نقادی» در واقع مهمترین اثر او در نقد ادبی محسوبست معذک در این اثر هم نکته تازه نیست فقط در بیان مطالب معمول و مقبول لطف و قدرتی دارد که مزیتی محسوب تواند شد. تأثیر افکار هوراس و بوالو درین منظومه پیدا است. پوپ نیز مثل بوالو تأکید می‌کند که در شعر اصل کلی پیروی از عقل و طبیعت است. چنانکه بوالو «واقع» (le Vrai) و «زیبا» (Le Beau) را از هم جدا نمی‌داندست پوپ نیز طبیعت (Nature) و «عقل» (Reason) را امر واحدی می‌شمرد. به عقیده وی بد دآوری کردن هم مثل بد نوشتن، خطایی بزرگ است اما البته ذوق درست هم مثل قریحه خوب در بین مردم فراوان نیست. درست است که بیشتر مردم بهره‌یی از ذوق دارند اما غالباً تربیت نادرست ذوق آنها را ضایع و تباه می‌کند. ازین رو باید ذوق را به درستی بررسی کرد و حدود آن را بازشناخت. طبیعت البته خود بهترین راهنمای انسان است در امر دآوری، و قواعد (Rules)، هم چیزی جز «صورت ضابطه یافته طبیعت» (Methodised Nature) نیست و چون قواعد ناچار از طرز عمل قدما ناشی است پس باید آثار آنها، خاصه آثار هومرو و ویرژیل، را بررسی و مطالعه کرد. آنچه منتقدان را در تشخیص نیک و بد آثار دچار اشتباه و خطا می‌کند

و از نیل به داوری درست باز می‌دارد گاه ناشی از جهل و غرور آنهاست که جاهلانه در عقیده نادرست خود پافشاری می‌کنند و با معلومات ناقص دعوی درك حقیقت را دارند. گاه نیز از آنجا است که در مورد عقیده‌یی خاص تعصب می‌ورزند یا در باره نویسنده و گوینده مهر یا کینه دارند و بعضی اوقات هم این بدداوریها از آنجا پدید می‌آید که منتقد بی‌آنکه مجموعه و کل اثری را مورد نظر قرار دهد فقط از روی اجزاء آن قضاوت می‌کند. مواردی هم هست که منتقد به حکم خودنمایی می‌خواهد خلاف رأی دیگران سخن گوید و ازین رو هر چه را دیگران ستوده‌اند می‌نکوهد و آنچه را دیگران نکوهیده‌اند می‌ستاید. چنانکه نیز گاه این بدداوریها علتی جز دمدمی-مزاجی و بی‌ثباتی رأی که منتقد را وادار می‌دارد هر دم عقیده‌یی دیگر اظهار کند یا خود، جز رشك و حسادت که قبول خاطر گوینده‌یی را نمی‌تواند تحمل کند سببی ندارد. اما منتقد خوب هم به بعضی اوصاف مثل آزر، فروتنی، و آزادگی نیاز دارد و ازین رو پوپ از منتقد نیز مثل شاعر توقع دارد دانا، سلیم، صمیمی باشد و آنجا که در صحت عقیده خویش شك دارد سکوت ورزد و آنجا هم که شك ندارد با خشونت حکم نکند. در پایان منظومه، پوپ به تاریخ نقادی می‌پردازد، اما همین چند سطر که در باب تاریخ نقد و نقادی بیان می‌کند حاکی از آنست که گوینده ذوق و احساس تاریخ ندارد.^{۲۲} می‌گوید شعر یونانی را ارسطو تحت ضابطه آورد اما وی نسبت به هوراس و روم علاقه‌یی افزونتر نشان می‌دهد. باقرون و سطی نقد و نقادی به انحطاط می‌افتد و بارنسانس دو باره احیاء می‌شود. بوالونقطه اوج نقادی دوران جدید را ارائه می‌کند و وارث واقعی ارسطو و هوراس می‌شود. در پایان سخن هم خاطر نشان می‌کند که هر چند بریتانیا مدت‌ها عقب بوده است اکنون تعدادی مغدود هم در آن سرزمین هستند که به آداب و قواعد قدما علاقه دارند و البته به اعتقاد پوپ این نکته هم باید مایه خرسندی باشد که بریتانیا نیز در وجود وی به يك بوالو رسیده است.

باری، نقد ادبی عهد کلاسیك انگلیسی که جان درآیدن مبانی آن را مهمل کرد، و الکساندر پوپ آن را با اصول کلاسیك فرانسوی منطبق ساخت، آخرین مدافع و نماینده‌یی که یافت در وجود ساموئل جانسون نویسنده و محقق و ادیب اواخر

قرن هجدهم بود.

معهدا نیمه دوم قرن هجدهم که بخش عمده آن در واقع دوران فرمانروایی ادبی دکتر سامویل جانسون (۱۷۸۴-۱۷۰۹) بود در عین حال يك دوران انتقال و تحول (Transition) نیز به شمار می آمد که در طی آن مکتب کلاسیک درآیدن و پو-بررغم حمایتی که دکتر جانسون از آن می کرد- برای نفوذ طلایه داران مکتب رمانتیک آماده می شد. در این دوره تحول و انتقال نه فقط آدام اسمیت (- ۱۷۲۳ ۱۷۹۰) مبانی اقتصاد بورژوایی را که زیربنای انقلابات رمانتیک بود طرح افکند بلکه رواج تفکر انتقادی ادوارد هیوم (۱۷۷۶-۱۷۱۱) مبانی تعقل گرایی دوران کلاسیک را بشدت متزلزل کرد. تاریخ عظمت و انحطاط رم، هم که مکتب کلاسیک از حوادث آن الهام می یافت به وسیله ادوارد گیبون (۱۷۹۴-۱۷۳۷) مورخ معروف تحلیل شد و ابهام و عظمت اسرار آمیز خود را از دست داد. چنانکه فلسفه نقادی هیوم، در عین حال معرف گرایشهای فکری جامعه بی شد که می خواست خود را تدریجاً از بارسنگین تعقل گرایی خلاص کند و به دنیای شور و هیجان احساسات پرستی نزدیک نماید. طلوع این شور و احساسات رمانتیک درین دوره نه فقط در رمانهای کسانی چون ریچاردسون جلوه یافت بلکه نیز در اشعار امثال تامسون و یانگ هم انعکاس پیدا کرد. چنانکه در ترانه هایی که جیمز ما کفرسون (۱۹۷۶-۱۷۳۸) جمع آورد یا به شاعری کهن به نام «اوسیان» منسوب کرد تجلی این احساسات پیدا است. درست است که این گرایش به احساسات، آنگونه که در آثار شاعرانی چون تامسون و یانگ جلوه گر شده است هنوز عنصر شخصی و فردی را که اساس بینش و ادراک رمانتیکهاست ندارد لیکن به هر حال حاکی از تحول ذوق عصری است که در عین حال، منتقد بزرگ آن، دکتر سامویل جانسون هنوز حافظ و مدافع قلعه کلاسیکهاست، و تازگیهای عصر نو را نمی تواند درک کند.

سامویل جانسون پسر کتابفروشی بود از هواخواهان سلطنت که البته طرز تفکر محافظه کارانه پدر نمی توانست در عقاید و آراء او خالی از تأثیر باشد. بعد از آنکه در آکسفورد تحصیلاتش را به پایان آورد به معلمی پرداخت اما در آن کار توفیقی نیافت به لندن رفت و به نویسندگی و کارهای ادبی اشتغال جست. چندی بر نیامد که

به سبب نشر «فرهنگ» و انتشار اشعار و مقالات خویش شهرت بسیار یافت و محضرش مورد توجه و علاقه رجال و ادیبان عصر گشت. البته در شعر مقام او چندان مهم نیست و شعر زیادی هم ندارد اما در نثر نویسی قدرت بیان و لحن انتقادی او مزیتی خاص به نوشته هایش می بخشد. یک داستان فلسفی هم به نام (Rasselas) دارد که از بعضی جهات یادآور کاندید ولتر است، اما لطف بیان آن را ندارد و به طور کلی داستان بیمزه‌یی است. از آثار وی، که روی هم رفته چندان زیاد نیست آنچه به مباحث مربوط به نقد ادبی تعلق دارد، غیر از فرهنگ جانسون و طبع انتقادی تازه‌یی از آثار شیکسپیر، دو مجموعه دیگر را می‌توان نام برد یکی سلسله مقالات مجله او موسوم به ده‌نود (Rambler)، و دیگر مجموعه‌یی به نام زندگینامه شاعران. درین میان «فرهنگ» و طبع انتقادی آثار «شیکسپیر» معرف طرز کار اوست در زمینه تحقیق ادبی. مخصوصاً که فرهنگ وی اولین فرهنگ تاریخی زبان انگلیسی است و طرز تلقی او از شیکسپیر هم به آن جهت که طرز تلقی مکتب کلاسیک را می‌رساند جالب است. مقالات انتقادی ده‌نود هم هر چند تحقیق منظم و کلی و مرتبی نظیر مباحث ارسطو و لونگینوس را در زمینه نقد ادبی ارائه نمی‌کند لیکن بیشتر مشتمل بر ملاحظات نظری در مسایل مربوط به ادبیات است. اما آنچه در باب زندگینامه شاعران دارد نه فقط ذوق و علاقه او را در باب شاعران گذشته ارائه می‌کند بلکه وسعت قلمرو مطالعات او را نیز نشان می‌دهد.

در مجموع این آثار طرز بیان او در نقد دقیق و تا حدی توأم با احتیاط و احساس مسؤولیت است. امری که مخصوصاً این احتیاط او را توجیه می‌کند اعتقاد است که وی به نسبی بودن ذوق دارد و به ارتباط آن با احوال و مقتضیات هر عصر. مع هذا از همین نسبی بودن ذوق، مثل بوالو و به تبعیت از نقد کلاسیک، نتیجه می‌گیرد که درین صورت آنگونه آثار که در طی روزگاران دراز از قبول عام بهره داشته‌اند می‌بایست با ذوق همگان موافق بوده باشند. ازین روست که وی نیز مثل پوپ و بوالو در جستجوی مبنایی برای اصول و قواعد ادبی به آثار قدما روی می‌آورد. چرا که، به اعتقاد وی آثار قدما فقط به همین سبب که در طی تصاریف ایام همواره مقبول و مطبوع باقی مانده است می‌بایست نشان بقا و دوام را که هر قانون ناچار از آن حکایت می‌کند همراه داشته باشد و طبعاً قواعد مربوط به ادبیات را که ضامن

بقای آثار ادبی است باید از آنها استنباط کرد. این «قواعد» (Rules) در نظریه البته مبتنی بر طبیعت (Nature) و «عقل» (Reason) است و با آنکه طبیعت راجانسون هم مثل بوالوبارت از آنچه در آثار قدما جلوه دارد می‌داند و «عقل» را هم عبارت می‌داند از حکم تاریخ که در واقع اقتضای احوال و اوضاع موجود را نشان می‌دهد باز وی تنها به مجرد نقل و تکرار قواعد و اصول رایج در مکتب کلاسیک بسنده نمی‌کند آنها را به قدر ممکن تهذیب و اصلاح هم می‌کند و بی آنکه آنها را نقض و لغو کند با مقتضای عقل منطبق می‌سازد.

معهدا این قواعد و اصول گه‌گاه بهانه‌یی است تا جانشون آنچه را می‌پسندد به نام آنها تحسین کند و آنچه را نمی‌پسندد به نام آنها محکوم نماید. ازین روست که در «زندگینامه شاعران» وقتی از پوپ و درایدن که با ذوق و سلیقه او توافق کامل دارند سخن می‌گوید آنها را ستایش بسیار می‌کند اما وقتی از میلتون یا گری صحبت می‌کند آنها را به سبب آنکه با ذوق و پسند وی توافقی ندارند محکوم می‌دارد با اینهمه بر رغم تنگ‌نظری و بیدوقی که جانشون در این کتاب نشان می‌دهد این زندگی شاعران در خشانترین اثر انتقادی او به شمار می‌رود. در باب احوال جانشون یک شاگرد و ستایشگر وی به نام جیمز باسول (۱۷۹۵-۱۷۴۰) کتابی نوشته است که فوق‌العاده مشهور، و از منابع مهم در شناخت جانشون به شمارست.

پایان قرن هجدهم با خاتمه فرمانروایی ادبی جانشون، شاهد ظهور یک عصیان ادبی بر ضد مکتب کلاسیک شد که ذوق طبیعت‌ستایی و احساس‌پروری کسانی چون جیمز تامسون، ادوارد یانگ، جیمز ما کفرسون، و ویلیام کوپر آنها را آغاز کرده بود و یک مجموعه مشترک، از دو شاعر جوان - به نام وردزورث، و کالریج - وقوع آنها اعلام می‌کرد. این مجموعه مشترک که «اشعار غنائی» (Lyrical Ballads) نام داشت اولین بار در ۱۷۹۸ نشر یافت و دو سال بعد که با تعدادی اشعار تازه منتشر گشت (۱۸۰۰) مقدمه‌یی هم همراه داشت که در حقیقت بیانیه مکتب تازه‌یی در ادبیات عصر تلقی شد: مکتب رمانتیک. درست است که این دو شاعر، و کسان دیگری که همچنان بر ضد نظم و انضباط عصر گذشته عصیان بارزی نشان می‌دادند خود را به این عنوان نخواندند^{۲۳} اما عصیان آنها چیزی جز رمانتیسم نبود. به علاوه آغاز قرن

نوزدهم که طلیعه نهضت تازه بود انگلستان را که به خاطر ناپلئون و انقلاب با فرانسه در کشمکش بود به آلمان نزدیک می کرد و شلگل هم که در آلمان روح واقعی این عصیان برضد مکتب کلاسیک بود، خود با شیکپیر ارتباط معنوی داشت و عجب نیست که در «جزیره شیکسپیر» هم عصیان برضد آیین کلاسیک به صورت یک رمانتیسیم تمام عیار در آید. مع هذا عصیانی که به وسیله وردزورث و دوستانش - شاعران دریاچه (Lake Poets) نسبت به مکتب کلاسیک اظهار شد از همان اول در یک مجله متنفذ ادبی نو بنیاد که مجله ادینبورو (Edinburgh Review) خوانده می شد به شدت محکوم شد. در اولین شماره این مجله معروف به مناسبت بحث از یک اثر رمانتیک رابرت سوئی (۱۷۷۴-۱۸۴۳) بنام ثعلبه (Thalaba the Destroyer) شعر همچون امری تلقی شده بود که مبانی و معیارهای آنرا «شاعران الهام یافته» به وجود آورده بودند و حجیت (Authority) قول آنها نه چیزی بود که در آن جای تردید باشد. یک تن از ادیبان اسکاتلند، بنام فرنسیس جفری (۱۷۷۳-۱۸۵۰) که همراه سیدنی اسمیت (۱۷۷۱-۱۸۴۵) و چندتن دیگر این مجله را بنیاد نهاد نسبت به وردزورث و دوستان وی - سوئی و کالریج - نظر مخالف داشت و پاره‌یی حمله‌های وی حتی از اغراض شخصی خالی نبود. در عین حال جفری، آثار نویسندگان کلاسیک را هم بکلی عاری از عیب نمی شمرد و از شاعران رمانتیک لااقل نسبت به جان کیتس (۱۷۹۵-۱۸۲۱) اظهار علاقه هم می کرد. اما در مورد لردبایرون نیز، به مناسبت انتشار اولین مجموعه شعری که تحت عنوان «ساعات فراغت» نشر کرد انتقادی سخت نوشت و این نکته شاعر را واداشت تا همچو نامه کو بنده‌یی برای نویسندگان مجله بسراید (۱۸۰۹). طرفه آنست که درین هجونه، لردبایرون (۱۷۸۸-۱۸۲۴) نه فقط جفری را هدف طعن ساخت بلکه نسبت به اکثر شاعران عصر - والتر اسکات، سوئی، وردزورث، کالریج و تمام شاعران منسوب به مکتب رمانتیک - حمله کرد و بررغم آنها از شاعران کلاسیک مخصوصاً در ایدن و پوپ ستایش نمود. در واقع بایرون هر چند از عنوان رمانتیسیم ابا داشت اما وی و دوست شاعرش شلی (۱۷۹۲-۱۸۲۲) تجسم واقعی روح رمانتیک به شمار می آمدند و در حقیقت شور و طغیان رمانتیک نه فقط در شعر بلکه در زندگی آنها به اوج تجلی خویش رسید. مهذا در نظریه مربوط به شعر و شاعری شلی نیز مثل بایرون در عین آنکه خود رمانتیک واقعی بود طرز

برخوردی شبیه به آنچه در عصر کلاسیک و حتی عهدرنسانس وجود داشت ارائه کرد. این طرز تلقی وی در رساله‌یی به نام دفاع از شعر انعکاس دارد که در آن شلی کوشیده بود به کلام دوست خود، پیکاک (۱۸۶۶-۱۷۸۵) که گفته بود دوران شعر به سر آمده است و دیگر امیدی به آینده آن نیست جواب بدهد. درین رساله که ناتمام ماند (۱۸۲۱) شلی سعی کرد حیثیت و اعتبار فعالیت خلاقه شعر را نشان دهد و اهمیت نقش شعر را در حیات انسانی بر ملا سازد. به عقیده شلی شاعران نه فقط سازندگان زبان و موسیقی به شمارند بلکه در عین حال هنر زندگی کردن را نیز به مردم می‌آموزند و در حقیقت قانونگذاران ناشناخته جهان محسوب می‌شوند. به علاوه در ضمن به این نکته اشارت می‌کند که شعر مثل فکر و استدلال نیست که تا قوه‌یی ارادی باشد و ازین رو به هیچ حدی محدود نمی‌شود و بدینگونه در دفاع از شعر، شلی یکی از مبادی اصلی نهضت رمانتیک را طرح می‌کند. روی هم رفته در این طرز تلقی که شلی از شعر و از نقش آن در حیات انسانی دارد، تأثیر افلاطون هویداست اما این گونه دفاع از شعر و از نقش اخلاقی و اجتماعی آن پیداست که برای شعر مجرد، بدون توجه به ارتباطی که شعر با دین و اخلاق و حیات معنوی انسان دارد، حیثیتی ایجاد نمی‌کند و این امریست که ارزش انتقادی قول شلی را ضعیف می‌کند. روی هم رفته نفوذ صاحب‌نظران عهدرنسانس از جمله تور کو اتو تاسو و مخصوصاً سرفیلیپ سیدنی در این دفاع ناتمام بارزست. مهذا دوران رمانتیک (۱۸۳۰-۱۷۹۰) به طور کلی دوران رواج آزاد فکری، و عصر ابتکار و اصالت در شعر و ادب انگلیسی است، و نقد آن، در مجموع ویژگی‌های خویش، به انقلاب فرانسه بیشتر مدیونست تا به عهد کلاسیک ورنسانس.

اما مجموعه اشعار غنائی اثر وردزورث و کالریج، که مقدمه معروف وردزورث به چاپ دوم آن افزوده شد در واقع تأثیر قابل ملاحظه‌یی در ایجاد این نهضت تازه داشت. مع هذا این مجموعه به خاطر همین «مقدمه» خویش از لحاظ نقد ادبی درخور توجه خاص محققان است. این مقدمه که در واقع «دفاعی منظم و مبنی بر ضابطه از مجموع نظریه‌هایی است که اساس انشاء اشعار این مجموعه» بود، بیشتر نظر به اثبات برتری ابتکار خلاقه بر اصول و قواعد سنتی داشت. به علاوه در مقابل زبان قراردادی و متکلف شاعران کلاسیک قرن هجدهم وردزورث زبانی را عرضه می‌کرد

که مخصوصاً از لغات و تعبیرات ساده درست شده باشد. با آنکه اشعار غنائی از حیث مبادی نظری و همچنین از لحاظ زبان شاعرانه همه جا با این مقدمه توافق کامل نداشت تأثیر آراء وردزورث در جامعه ادبی عصر قابل ملاحظه بود و بعدها همچون طلیعه يك مكتب تازه تلقی شد. وردزورث، برخلاف شاعران گذشته معتقد بود که شعر راستین می بایست با عواطف و احوال کسانی سرو کار داشته باشد که با طبیعت واقعی ارتباط دارند. ازین رونه فقط درمسأله «زبان شعر» (Poetic Diction) زبان روستائیان را پیشنهاد می کرد بلکه اصلاً معتقد شد که زبان شعر جز از لحاظ «وزن» (Meter) با زبان نثر تفاوت ندارد. اما به این مسأله که شعر چیست وردزورث جواب می داد شعر آنست که احساسات تند و سرکشی که در طی لحظه های آرامش در وجود شاعر جمع آمده است خود به خود بی آنکه او اراده و اختیاری در این امر داشته باشد سر به جوش و طغیان بردارد و درین صورت پیدا است که شعر نه تابع ضوابط ادیبانه تواند بود و نه وسیله یی برای تعلیم حکمت و دانش. البته وزن را که ملاک تفاوت بین شعر و نثر بود وردزورث قبول داشت نه فقط برای آنکه همه اقوام، آن را لازمه شعر می شمردند بلکه در عین حال بدان سبب که به عقیده وی «وزن» تاحدی همچون قید و بندی محسوب می شد که می توانست احساسات و هیجانات شاعر را مهار کند. اما شاعر، دیگر مثل دوران گذشته نمی توانست، نغمه سرایی باشد که اوقات بزرگان را خوش سازد یا آداب و رسوم درست را بدیگران تعلیم کند. تفاوت شاعر با دیگران فقط در اینست که حساسیت و هیجان پذیری بیشتری دارد و چیزیکه وردزورث در آن باب مخصوصاً بیشتر تأکید می کند جنبه فردی و شخصی احوال و عواطف شاعریست که در واقع اتکاء بر آن شعر را از شیوه مكتب کلاسیک دور می کرد و جوهر واقعی مكتب رمانتیک را تحقق می داد.

این عقاید وردزورث که در قسمتی از آنها تأثیر عقاید کالریج نیز مشهود و محقق بود، بعدها در يك اثر مهم کالریج، موسوم به زندگینامه ادبی مورد بحث و نقد واقع گشت. کالریج (۱۷۷۲-۱۸۳۴) در این اثر به جای آنکه يك زندگینامه ادبی واقعی را ارائه کند، در واقع بیشتر ارتباط خود را با فلسفه آلمانی شرح می داد و در ضمن ملاحظات انتقادی جالبی هم در باب شعر دوست و همکار سابق خود وردزورث ارائه نمود. کتاب وی چنانکه خود کالریج اذعان داشت معجونی فاقد ترتیب و ضابطه

بود با اینهمه به سبب اشتغال بر مسایل نظری تازه از لحاظ نقاد ادبی اهمیت یافت. چنانکه مناقشاتی هم که در باب آراء وردزورث مطرح کرد، همچون نمونه نقد عملی دقیق و تازه‌یی تلقی شد. از جمله درباره زبان شعر که وردزورث تأکید می‌کرد باید عناصر مربوط به لهجه محلی را از آن حذف کرد کالریج می‌گفت در این صورت آنچه باقی می‌ماند دیگر زبان روستایی نیست. در مورد وزن هم کالریج می‌گفت بعضی تعبیرات هم هست که آنها را در شعر می‌توان آورد و در شعر نمی‌توان. کالریج حتی کوشید نشان دهد که خود وردزورث هم در بعضی موارد چندان پای‌بند به نظریه خویش نیست و اگر به آنها پای‌بند مانده بود قسمتی از لطف و زیبائی سخنش از بین می‌رفت.

نقد کالریج البته منحصر به مناقشات وی با وردزورث نیست در آنچه به جنبه عملی نقد مربوط است نیز ملاحظات وی مخصوصاً در باب شیکسپیر اهمیت دارد. وی اولین منتقد انگلیسی بود که نشان داد آنچه در آثار شیکسپیر خلاف قاعده تلقی می‌شود خواب و خیال مشتی مدعی است که می‌خواهند «عقاب» را تا حد يك «قو» پایین بیاورند. کالریج غیر از شاعری به عنوان منتقد نیز در ادبیات انگلیسی نام و آوازه بلند دارد. چنانکه پاره‌یی محققان کتاب زندگینامه ادبی او را بزرگترین کتاب نقد ادبی در زبان انگلیسی خوانده‌اند و برخی دیگر خود او را یکی از سه تن منتقد بزرگ عالم که دونفر دیگر آنها ارسطو و لونگینوس بوده‌اند تلقی کرده‌اند. در حقیقت هر چند تحقیقات دقیق‌تر نشان می‌دهد که بخش عمده‌یی از آراء و اقوال او از کانت و شیلر و شلینگ و شلگل و دیگران اخذ شده است غالباً در اهمیت طرز بیان وی جای سخن نیست و اکثر محققان شاید قول هربرت رید را درین باره پذیرفتنی بیابند که می‌گوید کالریج به هر حال يك سروگردن از هر منتقد انگلیسی دیگر بلندتر است.^{۲۵} حتی این نکته را که آراء انتقادی او در باب هنر و شعر روی هم رفته جنبه التقاطی (eclectic) دارد، نیز برخی محققان مانع از آن نمی‌دانند که مجموع تفکر انتقادی او را عظیم و بدیع تلقی کنند. این مجموع البته بیشتر جنبه نظری و فلسفی دارد تا جنبه عملی و حرفه‌یی و این نکته‌یی است که خود او در طی نامه‌یی به لرد بایرون (اکتبر ۱۸۱۵) بدان اشارت دارد چرا که در آنجا می‌گوید که می‌خواهد با استخراج علل و اسباب از مبانی و اصول، نقد ادبی را به نوعی نظام به هم پیوسته (System)

تبدیل کند و یا آنگونه که در زندگینامه ادبی بیان می‌کند در واقع بیشتر می‌خواهد «مبادی نویسندگی را تمهید کند تا آنکه قواعدی تنظیم نماید تا آنچه را دیگران نوشته‌اند با آن قواعد بتوان ارزیابی کرد». درحقیقت وی اگر از شعر چیزی را تحلیل هم می‌کند نه محتویات لفظی شعرست بلکه وی امری را تحلیل می‌کند که جوهر و ذات شعرست و شعر بدان تقوم می‌یابد. آنچه وی در نقد رایج در مجلات و جراید عصر شایسته ملامت می‌دید عبارت بود از فقدان همین مبانی و اصول، که به قول وی نقدنویسان عصر را واداشت تا بدون تفکر تصمیم بگیرند و بدون تحقیق قضاوت کنند.

در بین کسانی که در نیمه اول قرن نوزدهم فعالیت ادبی داشتند از منتقدان معروف نخست باید نام هزلیت، لمب، و دیکوینسی را یاد کرد. اینها در عین حال به عنوان آفرینشگران عصر نیز در خور ذکرند اما اینجا مخصوصاً نظر به فعالیت آنها در زمینه نقد ادبی است.

ویلیام هزلیت (۱۷۷۸-۱۸۳۰) را بعضی محققان در نقادی از پیروان شیوه کالریج تلقی کرده‌اند و با آنکه خود او نیز يك جا می‌گوید کالریج یگانه کسی است که من از او چیزی آموخته‌ام باز اهمیت آراء و افکار شخصی او به قدریست که باید او را يك منتقد مستقل و صاحب‌نظر شمرد نه يك مقلد دنباله‌رو. خاصه که بین شیوه نقادی آنها نیز تفاوت بسیار است از جمله آنکه، وی بیشتر به نقد عملی پرداخته است در صورتیکه کالریج غالباً مستغرق در جنبه نظری مسایل است و ازین گذشته تفکر انتقادی او مبتنی بر آرایبی است که از جهت فلسفی با آنچه در نزد کالریج مقبولست تفاوت دارد و قسمتی از آنچه وی در نقد کالریج می‌نویسد غیر از اختلاف مسلک شخصی می‌بایست ناشی از تفاوت در مشرب فلسفی باشد. در بعضی موارد به نظر می‌آید که تأثیر وردزورث در او از نفوذ کالریج قوی‌ترست و هر چند هزلیت این نکته را که از وردزورث چیزی اخذ کرده باشد انکار می‌کند در مجموع نظریات او تأثیر آنچه وردزورث در مقدمه اشعار غنائی نوشته است، پیدا است. خود او طبیعی پر خاشجو و تاحدی مغرور و بدبین دارد، اما نسبت به اندیشه ترقی اظهار علاقه می‌نماید در عین آنکه افراط بعضی رمانتیکها را انتقاد می‌کند غالباً روح رمانتیک عمیق اما

معتدلی از خود نشان می‌دهد. نقد هزلت از نوع آنچیزیت که نقد تأثرنگاری (Impressionism) نام دارد اما قدرت نفوذ او در احوال و عواطف نویسندگان و اشخاص داستان‌هاشان گاه چنانست که آراء وی مسبوق بر مطالعه دقیق و درست به نظر نمی‌رسد. خاصه، که در بعضی موارد رعایت بیطرفی را هم نمی‌کند و در جانبداریه‌ها و پیشداوری‌های خویش محدود و مستغرق می‌ماند.^{۲۶}

چارلز لمب (۱۸۳۴-۱۷۷۵) نیز به عنوان منتقد گرایش به شیوه تأثرنگاری داشت و نقد او هر چند در مجموع شاید به اندازه نقد هزلت اهمیت و حاصل ندارد بعضی ستایشگرانش وی را «بهترین منتقد انگلیسی در قرن نوزدهم» خوانده‌اند و بعضی دیگر گفته‌اند بزرگترین استاد در نقد نظری کالریج است و در نقد عملی چارلز لمب.^{۲۷}

با اینهمه این مقالات غالباً نه چنانست که برای همه کس مطبوع باشد و شاید بسیاری کسانی که مثل نویسنده این سطور آنها را ملال‌انگیز یافته باشند. در حقیقت اکثر این مقالات نوعی مکالمه (Conversation) است با خواننده‌یی که می‌بایست زیاده از حد بر حوصله و بیخیال باشد تا چارلز لمب او را يك «شنونده خوب» بشناسد.

این شیوه مخصوصاً در دو مجموعه از مقالات او که با نام مستعار «الیه» (Elia) نشر شده است جلوه بیشتر دارد و هر چند «تطویل» نویسنده مطالعه غالب آنها را برای خواننده‌یی که طالب اطلاعات روشن و دقیق باشد دشوار می‌کند ممکن است کسانی که با حوصله و با فراغت خاطر به مطالعه آنها پردازند لحن نویسنده را که نوعی صمیمیت و همدلی در آن هست جالب و درخور تحسین بیابند.^{۲۸} در هر حال با آنکه شیوه نقد او گاه افراط در تأثرنگاری به نظری می‌رسد، در غالب مقالات چیزی هست که صحبت او را برای خوانندگان پر حوصله مطبوع می‌کند و از خوش طبعی و ظرافت طبع نویسنده‌یی سخن می‌گوید که زندگی، در عین حال، برای وی جز مصایب بی‌پایان هدیه‌یی نداشت.

ذکر نام ویلیام هزلت و چارلز لمب بدون اشارت به نام تامس دی کوینسی (۱۸۵۹-۱۷۸۵) البته ناقص خواهد بود. وی نیز مثل آندو، در نقادی شیوه «تأثرنگاری» را دنبال می‌کرد اما نقد او بیشتر از نقد آنها شتابزده، هوس‌آمیز، و عاری از دقت و استواری به نظر می‌رسد. در باب شاعران در پاچه - وردزورث، کالریج و دیگران - به سبب آشنایی‌ها بررسی جالبی کرد. خود او در نقادی از آراء وردزورث متأثر

بود، و او را شاعری می خواند که به اعتقاد وی «نه تنها متعالی بلکه یگانه» نیز بود. به همین سبب اگر بر وردزورث ایرادی هم داشت آن بود که چرا در عمل گه گاه بعضی اصول خود را از نظر دور داشته است. با اینهمه نقد او منحصر به «شاعران-دریاچه» (Lake Poets) نیست وی در باب اقتصاد سیاسی و آراء فلاسفه آلمانی هم مطالعات و بررسی هایی انجام داد و مخصوصاً يك مقاله او در باب مکبث اثر شیکسپیر فوق العاده مشهورست. يك اثر وی نیز موسوم به «اعترافات يك افیون-گسار انگلیسی» شهرت بسیار دارد و نویسنده ط-ی آن مخصوصاً چیزی از شور و هیجان رمانتیکهای عصر خویش-بایرون، شلی، و کیتس- را ارائه می دهد.

در بین نویسندگان این نسل چندتن دیگر از نام آوران در زمینه نقد ادبی شهرت حاصل کردند که اشارتی اجمالی به آثارشان اینجا بی فایده نیست. از جمله والتر ساویج لندور (۱۸۶۴-۱۷۷۵) بود که شاعر و نمایشنامه پردازی مشهور محسوب می شد آنچه وی را در تاریخ نقد ادبی درخور اهمیت نشان می دهد دو مجموعه اوست به نام گفتگوهای خیالی. اگرچه در بین این گفتگوهای خیالی تعدادی هست که جز داستانهایی کوتاه به صورت مکالمه نیست آنچه در آن میان از نظر نقد ادبی اهمیت دارد گفتگوهای است که موضوع آنها تحقیق در مسایل ادبی، تاریخی و سیاسی است. پاره یی از گفتگوهای دسته اول شاعرانه و زیباست اما فقط در گفتگوهای دسته دوم است که نویسنده فرصت پیدا می کند تا عقاید و آراء خود را درباره مباحث مختلف نظری اظهار کند. چنانکه در گفتگوی بین لوسیان و تیموتیوس تفوق فلاسفه قبل از سقراط را بر فلاسفه بعد نشان می دهد و در گفتگوی بین کالوین و ملانکتون گرایش خود را به طرز تفکر هومانیتها بر ملا می کند. در آنچه راجع به مسایل جاری پیش می آید طرز تفکر سیاسی وی نیز مجال ظهور می یابد. از جمله در يك گفتگو که بین ماکیاولی و میکلائجلو تصور می کند تمایلات دموکراسی عصر را که به اعتقاد وی مانع از بلندپروازی نوابغ و موجب پروبال دادن به اشخاص فرومایه است محکوم می کند. گفتگوهای خیالی روی هم رفته بخش عمده آثار لندور را تشکیل می دهد و تنوع مسایل مورد بحث به این دو مجموعه عقاید و افکار لطف و ظرافتی می دهد. نویسندۀ دیگری که درین دوره از لحاظ نقادی درخور ذکرست لی هانت (۱۸۵۹-۱۷۸۴) نام دارد که روزنامه نگاری پیشه کرد و چون به خاطر

برخی مقالات انتقادی خویش به زندان افتاد بعضی شاعران عصر مثل بایرون، و شلی طالب دوستی او شدند و کیتس مخصوصاً تحت تأثیر او واقع گشت. در کار نقادی غیر از نشر بعضی متون انتقادی از آثار گذشته‌گان در نقد نمایشنامه‌نیز از پیشروان نسل خویش شد اما ویلیام هزلیت درین زمینه از وی پیش افتاد. اثر مهم او ترجمهٔ حال شخصی (Autobiography) اوست که در عین حال متضمن نکات جالبی در باب زندگی ادبی عصر اوست.

طی دوثلث آخر قرن نوزدهم که جز چند سال اولش یکسره در دوران سلطنت ملکهٔ ویکتوریا (۱۸۳۷-۱۹۰۱) گذشت «جزیرهٔ شیکسپیر» شاهد توسعهٔ امپراطوری تازه‌یی شد که در عرصهٔ آن آفتاب غروب نمی‌کرد، و این دوران طولانی که «عصر ویکتوریا» (Victorian Age) خوانده شد در عین توسعهٔ قدرت استعماری بریتانیا در خارج، از لحاظ داخلی نیز باشیوهٔ اعتدال و اصلاح تدریجی سازمان دوات را نیز به‌سوی حکومت ملی - با رنگ بورژوائی - پیش برد. توسعهٔ تجارت و بحریه، ترقی صنایع و علوم، آزادی مطبوعات و احزاب، عوامل و ارکان عمدهٔ این نوع ترقی ملی را نشان می‌دهد. معهدا ربع اخیر این قرن با بروز بحرانهایی اقتصادی و صنعتی، و با توسعهٔ فعالیت اتحادیه‌های کارگری موجب پیدایش افکار اجتماعی تازه - از جمله جمعیت فابیان - و بروز پاره‌یی مشاجرات سیاسی شد که ناچار در ادبیات نیز انعکاس یافت و تا حدی موجب انحطاط مکتب رمانتیک گشت. در واقع توسعهٔ قدرت حکومت ملی، فکر فردگرایی (individualism) را که یک اصل عمدهٔ آیین رمانتیک بود ضعیف کرد ترقیات علمی هم شور و حرارت مؤمنان مسیحی را که احساساتشان در نهضت رمانتیک تکیه‌گاهی داشت فرو کاست. چارلز - داروین و هربرت اسپنسر عقایدی را که تورات در باب منشأ انسان آورده بود سست کردند و با افزایش اعتماد به علم مسألهٔ دقت و بیطرفی و صحبت از معرفت عاری از غرض (Desinterested) در تاریخ و نقد راه گشود. در آغاز این دوره شعر البته همچنان مورد علاقه بود معهدا در بین گویندگان عصر شاعری همپایهٔ بایرون، شلی، و کیتس به‌ظهور نیامد. الفرد تنی سون (۱۸۰۹-۱۸۹۲) که فرمانروای قلمرو شعر بود با منازعانی مثل رابرت براونینگ (۱۸۱۲-۱۸۸۹) و زنش الیزابت بارت

برونینگ (۱۸۰۶-۱۸۶۱) مواجه بود. معه‌ذا در داستان‌نویسی، تاریخ‌نویسی، و نقد ادبی فعالیت این دوره بیشتر در خور ملاحظه شد، و قریحه‌های فعال بزرگ‌پدید آمد. از جمله چارلز دیکنس (۱۸۱۲-۱۸۷۰) دقایق پستیها و زبونیهای طبع انسانی را با طنز و شفقت مؤثری تصویر کرد - ویلیام ثاکری (۱۸۱۱-۱۸۶۳) در زوایای احوال نفسانی و اخلاقی انسان نفوذ کرد و خواهران برونته - شارلوت (۱۸۱۶-۱۸۵۵) و امیلی (۱۸۱۸-۱۸۴۸) - به توصیف و تصویر واقعیات زندگی عادی نزدیک شدند. در نزد مکالی (۱۸۰۰-۱۸۵۹) فعالیت ادبی در تاریخ‌نویسی و نقادی تجسم یافت. تامس کارلایل (۱۷۹۵-۱۸۸۱) فلسفه رمانتیک آلمان را در ارزیابی تاریخ و ادب به کار برد. جان راسکین (۱۸۱۹-۱۹۰۰) و والتر پاتر (۱۸۳۳-۱۸۹۴) علاقه به زیبایی و هنر را در نزد عامه ترویج کردند. از دوفیلسوف مشهور عصر هم، جان استوارت میل (۱۸۰۶-۱۸۷۳) در ادب چندان درخشندگی نیافت اما هربرت اسپنسر (۱۸۲۰-۱۹۰۳) با نشر نظریه تکامل اجتماعی در نزد عامه شهرت و قبولی تمام یافت. روی هم رفته متانت و وقار مصنوعی و ملال‌انگیز طبقات عالی در جامعه این عهد طبعاً در ادبیات عصر عکس‌العملهایی نیز به وجود می‌آورد. از جمله کارلایل و ماثیو آرنولد هر یک به شیوه خویش بر آنچه درین عصر مقبول عام بود اعتراض داشتند ثاکری و رابرت براونینگ نیز هر کدام به شیوه دیگر.

همچنین تشکیل و فعالیت دسته برادری هواخواهان هنر پیش از رافائل (Pre-Raphaelite Brotherhood) هم که درین ایام هنر را مخصوصاً و رای ملاحظات اخلاقی ارزیابی می‌کرد در حقیقت اعتراض گونه‌ی بر احوال اخلاقی عصر به-شمار می‌آمد. در نظر دانته گابریل روسه‌تی (۱۸۲۸-۱۸۸۲) که بانی واقعی این نهضت به‌شمار می‌آمد زیبایی امری بود که برای خودش و بدون آنکه توجه به فایده اخلاقی و اجتماعی آن لازم باشد در خور توجه محسوب می‌شد. درست است که این نهضت نخست برای اصلاح هنر نقاشی به وجود آمد اما چند سال بعد از تأسیس، با همکاری روسه‌تی با ویلیام موریس (۱۸۳۴-۱۸۹۶) که مثل خود او نقاش و شاعر بود، جمعیت تازه بیشتر متوجه اصلاح شعر شد. در بین شاعران دیگر که به این نهضت پیوستند کریستیان (۱۸۳۰-۱۸۹۴) خواهر-دانته گابریل، و سوین برن (۱۸۳۷-۱۹۰۹) یک شاعر معروف دیگر این عصر را می‌توان نام برد. به علاوه جان-

راسکین هم با اعضاء جمعیت ارتباط داشت و نسبت به بعضی از آنها علاقه مخصوص نشان می داد. این شاعران، با آنکه به اقتضای احوال عصر از واقع گرایی (Realism) سخن می گفتند در واقع گرایش به داستانهای قرون وسطی، علاقه به موسیقی لفظ، و شوق به عوالم و احساسات دینی که در کلام آنها انعکاس داشت شیوه آنها را جامع بین مکتب رمانتیک و مکتب رمز گرایی (Symbolism) می کرد. در بین شاعران ایندسته ویلیام موریس مخصوصاً به خاطر یک مدینه فاضله خویش معروفست. سوین-برن هم از آنجهت که غیر از شاعری به نقادی علاقه می ورزید اهمیت خاص دارد. توجه مکتب رمانتیک انگلیسی به حکمت و ادب شرقی، که در اوایل قرن جایز (Giaour) را به بایرون، شودش اسلام را به شلی، ثعلبه را به سوئی، و لاله رخ را به-تامس مورالهام کرده بود، در عصر ویکتوریا موجب شهرت و رواج (باعیات عمر خیام شد که در طرز تعبیر قوی و پرمایه ادوارد فیتزجرالد (۱۸۸۳-۱۸۰۹) احساس زیبا پرستی و فکر لذت جویی (Hedonism) این عصر پر شکوه را نوازش می داد. از اینها گذشته عصر ویکتوریا که قرن نوزدهم را در جزیره شیکسپیر به پایان آورد در زمینه نقد ادبی چند سیمای برجسته دارد که بعضی از آنها در زمینه تاریخ نویسی، شاعری، و داستان پردازی هم خالی از اهمیت نیستند و لیکن آنچه در اینجا مورد نظر ماست فعالیت آنهاست در زمینه نقد ادبی. از آنجمله مکالی، کارلایل، والتر پاتر، جان راسکین، و ماثیوارنولد را باید ذکر کرد که آثار آنها رونق قابل ملاحظه‌ای به نقد ادبی در انگلستان داد.

ازین میان نخست باید از مکالی سخن گفت که تجسم واقعی روح عصر ویکتوریا در اوایل آن عصر به شمارست. وی اهل سیاست و حکومت بود، و در مجلس و دولت انگلستان به مناصب مهم هم رسید. چندی نیز به عنوان «عضو مجلس عالی» در هند بود و آنجا منشأ بعضی اصلاحات در امر تعلیم گشت. مکالی در جوانی شعر می گفت و در اواخر حال به بررسی تاریخ انگلستان اشتغال داشت اما تاریخ او با وجود شهرت چندان مطبوع عام نیفتاد چرا که هم از حیث سبک تألیف فاقد نظم و سبک در آمد و هم اشتغال بر تعصبها و پیشداوریها آن را تا حدی کم مایه و ضعیف جلوه داد. در زمینه نقادی به سبب مقالات (Essays) خویش که غالب آنها در مجله ادینبودو نشر

شد شهرت یافت. در بین این مقالات پاره‌یی مشتمل بر نقادی در باب آثار نویسندگان و شاعران معروف - مثل بیکن، میلتن، جانسون، بایرون، و سوئی - بود که غالباً وسعت اطلاعات نویسنده را نشان می‌داد. در آنچه نیز راجع به تحقیقات تاریخی و نقد مباحث مربوط به تاریخ در ضمن این مقالات نشر کرد این وسعت اطلاعات نویسنده همه‌جا به چشم می‌خورد. در اکثر این مقالات، بحث از کتابهای تازه آغاز می‌شد و به ملاحظات و آراء شخصی او در باب مسایل مورد بحث می‌کشید. آراء شخصی او نیز غالباً مشحون از پر خاشجویی‌ها و پیشداوری‌ها بود و اطلاعات وسیعی هم که نویسنده در طی مسایل مورد بحث ارائه می‌کرد همواره از خلط و خطا عاری به نظر نمی‌رسید مع هذا غالب همین معایب صبغة شخصی به مقالات وی می‌بخشید که آنها را از مقالات بسیاری منتقدان عصر ممتاز می‌کرد. پاره‌یی ملاحظات انتقادی نیز در نامه‌های اوست که از لحاظ تاریخ نقاد ادبی جالب است.

اماتامس کارلایل که بیشتر به عنوان مورخ و فیلسوف معروفست در نقد نیز مثل فلسفه و تاریخ تحت تأثیر فلسفه رمانتیک آلمانی واقع بود. نوعی ذوق اشراق و مکاشفه که از ویژگی‌های وی به شمار می‌آمد از جوانی او را به فلسفه‌های ایدئالیستی کشانید. در جوانی به ترجمه بعضی آثار گوته و به تحقیق در آثار شیلر اشتغال جست و سپس به تاریخ پرداخت. آثاری که در تاریخ نوشت، غالباً با سبکی قوی و بیانی شاعرانه همراه بود و با سبک کسانی که به قول خودش می‌خواهند تاریخ مثل غبار خشک و بیروح باشد تفاوت داشت. کتاب معروف «قهرمان، قهرمان پرستی، و قهرمانی در تاریخ» اوج جلوه تفکر او بود، و سبک بیان قوی و مؤثری را ارائه می‌کرد که مثل تندبادی قوی می‌مانست که يك بوستان گل و ریحان را جاروب می‌کرد و پیش می‌رفت.^{۲۹} تمایلات عرفانی و پندار گرایی (Idealism) کارلایل که رنگ شاعرانه جالبی هم به يك رمان معروف او - بنام سارتور ریسارتوس - داده است در عین حال معرف عکس - العمل آرمانجویانه او بود در مقابل تعقل گرایی سودجویانه عصر، یا چنانکه فریدریش - انگلس خاطر نشان می‌کند در مقابل جامعه بورژوازی. مع هذا در آنچه به نقد ادبی محض ارتباط دارد، خواندنی‌ترین آثارش مجموعه مقالات مختلف اوست که غالباً برای مجلات معروف نوشته شده است و از مجموع آنها چهار مجلد برآمده است. البته در سایر آثار او نیز مباحث انتقادی مطرح هست اما روی هم رفته آثار دوران

جوانی او از جمله آنچه راجع به شیلر، کوتاه، و منظومه نیبلونگن نوشته است - از جهت نقاد ادبی بر آثار ادوار اخیر عمر او رجحان دارد و ظاهراً استغراق در تاریخ و فلسفه در طی آثار اخیر قدرت او را در نقاد ادبی کاسته باشد.^{۳۰}

بدینگونه، در عصری که مکالی و کارلایل مثل اکثر منتقدان عصر خویش، نقد را همچون وسیله‌ی برای ترویج عقاید فلسفی و اجتماعی خود تلقی می‌کردند، ضرورت دآوری درست در باب آثار ادبی نقدی را که عبارت باشد از مجاهده بیطرفانه در شناخت آثار الزام می‌کرد و این چیزی بود که ماثیو آرنولد آن را تبلیغ و توصیه می‌کرد. ماثیو آرنولد (۱۸۲۲-۱۸۸۸) که خود در عین حال شاعری مشهور بود از جمله منتقدانی بود که در مورد آنها توجه به نقادی را نمی‌توان نشانه‌ی از شکست در زمینه ابداع شمرد. اهمیت وی از لحاظ نقاد ادبی مخصوصاً درین است که نزد وی نقد جنبه فنی و جزمی دارد و تنها شامل ذوق و سلیقه فردی نیست. درست است که خود او همواره به این نکته پای بند نمانده است اما تلقی او از نقد رنگ علمی و عینی دارد. در واقع وی طالب و منادی نقدی عاری از شایبه اغراض (Desinterested) بود که از هدف‌های عادی دور باشد و این البته نه به آن معنی بود که وی در نقادی نظر به قاعده «هنر برای هنر» داشته باشد بلکه به اعتقاد وی منتقد واقعی می‌بایست از اینکه همواره در ارزیابی آثار ادبی غایتهای عملی را در نظر گیرد و پیوسته مثل منتقدان عصر وی یا از نظرگاه حزب «ویگ» یا از دیدگاه حزب «توری» به این آثار بنگرد بر حذر باشد بلکه باید از تمام اینگونه اغراض بر کنار باشد تا از آنچه وی می‌نویسد هم آفرینندگان آثار بهره‌گیرند و هم خوانندگان ارشاد و تمتع یابند. به عقیده آرنولد مشاجرات مربوط به مسایل جاری غالباً نیل به این بیطرفی را که لازمه نقد راستین است مشکل می‌کند و فقط منتقدی می‌تواند به این بیطرفی دست بیابد که در عمل از ورود در این مشاجرات اجتناب ورزد. به علاوه تا منتقد در محیطی آرام و بیطرف که دور از جار و جنجال آوازه‌گران باشد راه درست را برای آفرینشگر نگشاید حقیقت که هدف هر نوع تربیت و فرهنگ درست نیل بدانست هرگز دست نخواهد داد. این مسأله سعی در عاری بودن از شایبه اغراض در نظر ماثیو آرنولد مهمترین شرط نقد راستین است و از این رووی نه فقط نقد اخلاقی بلکه حتی نقد تاریخی

را هم مانع از نیل به يك ارزیابی درست می‌داند چرا که به گمان وی این هردوشیوه بسا که اثر ادبی را به خاطر اموری که هیچ ربطی به ادبیات ندارد مورد نقد و قضاوت می‌کنند. مع هذا خود او در عمل نمی‌تواند به این «مجاهدۀ بیطرفانه» (Desinterested Endeavour) در شناخت آثار ادبی دست بیابد و تعدادی از مقالات او مخصوصاً درست به همین ملاحظات مورد ملامت و اعتراض شده است. به علاوه با آنکه خود وی از «میزان عینی» (Objectif Standard) در نقد سخن می‌گوید غالباً تحسین و علاقه‌یی که نسبت به ادبیات کلاسیک باستانی نشان می‌دهد از گرایش‌های «ذهنی» حاکی است و این شوق و علاقه به ادبیات قدما طبعاً او را از مجاهدۀ بیطرفانه برای ارزیابی و شناخت آثار ادوار جدید تاحدی باز می‌دارد. آرنولد نسبت به ادبیات آلمان و فرانسه هم غالباً باشوق و علاقه می‌نگریست و چون از فرهنگ «جزیره» نیز انتقاد می‌کرد مخالفانش گاه گاه او را از جمله کسانی می‌شمردند که گویی علف‌های آنسوی دریا را سبزتر می‌بینند. در حقیقت شیفته‌گی او نسبت به حکمت گوتۀ و علاقه‌یی که نسبت به بعضی منتقدان فرانسوی از جمله سنت بو و ورنان داشت سبب می‌شد که وی ادب انگلیسی را مخصوصاً ازین لحاظ که به قول وی نفوذ سنت‌های فکری و ادبی مذهب و تورات بیشتر در آن محسوس است تا نفوذ فرهنگ یونانی، درخور ملامت بیابد. جامعه انگلیسی آن عصر در نظر او از يك طبقۀ اشراف و اعیان که فاقد تهذیب و فرهنگ هستند و يك طبقۀ متوسط (Bourgeois) که تحت تأثیر سنن مذهبی و فرهنگ عبری و مندرجات تورات قرار دارند و يك طبقۀ سوم که همجیت بر آنها غلبه دارد تشکیل می‌شد و جالب آنست که نیچه نیز بعدها جامعه عصر خویش را تقریباً به همین دیده دید. در وجود خود او روح يك معلم، هدف يك دموکرات، و قریحۀ يك شاعر به هم در آمیخته است تا آشفته‌گی فکری و هرج و مرج جامعه انگلیسی را از طریق فرهنگ اصلاح کند. اما نتیجه‌یی که ازین مجموع برایش حاصل می‌شود آنست که هر نوع فرهنگ و تهذیبی که بخواهد از شایبۀ اغراض خالی باشد باید فقط از فرهنگ و تمدن یونانی اقتباس شده باشد و بدینگونه وی در حفظ تعادل بین قوای مادی و عقلی جامعه لزوم بازگشت به فرهنگ کلاسیک را تعلیم می‌کند. در بین آثار انتقادی او قبل از همه باید از «مقدمه»‌یی یاد کرد که در ۱۸۵۳ بر نخستین مجموعه اشعار خویش نوشت و در طی آن بیشتر نکته‌هایی را که

خود وی بعدها در نقادی به کار بست به اجمال آورده بود. رساله‌یی که در باب ترجمه آثار هومر نوشت مربوط به دوره ایست که به عنوان استاد کرسی شعر انگلیسی در دانشگاه اکسفورد انتخاب شد و در آنجا لزوم توجه به قدما را توصیه کرد و در عین حال از دانت و میلتن با نظر تحسین یاد کرد و اسلوب آنها را «اسلوب عظیم» (The Grand Style) خواند که به قول او حاکی بود از طبع شریف گوینده. در مجموعه مقالات انتقادی ضمن بحث از وظیفه نقد کوشید نشان دهد که از توجه به ادبیات اقوام و ملل دیگر باید برای توسعه و تهذیب ادبیات ملی استفاده کرد. قسمتی از مقالات و آثار او در اواخر عمر صرف انتقاد احوال اخلاقی و مذهبی جامعه انگلیسی شد. از آنجمله در کتابی به نام فرهنگ و هرج و مرج، وضع فرهنگ عصر را انتقاد کرد و در کتابی به نام ادبیات و آیات کوشید تا فرهنگ مبتنی بر تورات را ارزیابی کند و در عین آنکه نظر انکار خود را نسبت به مندرجات آثار این فرهنگ نشان می‌دهد، فواید اخلاقی آنها را در خور توجه جلوه دهد. این رای او هر چند نه اهل دین را خرسند می‌کرد و نه اهل علم را که به مندرجات تورات نظر مساعد نداشتند خشنود می نمود، در عین حال حاکی از سعه صدر نویسنده بود و تا حدی به سبب همین وسعت مشرب بود، که حتی کسانی هم که طریقه او را در نقادی نمی‌پسندند او را منتقدی بزرگ می‌شمرند.

نقد ماثیو آرنولد که هدف آن نیل به «مجاهده بیطرفانه» و دستیابی به یک «محک عینی» در ارزیابی آثار ادبی بود در واقع نوعی تعادل و سازش بین مفهوم زیبایی (Beauty) و وظیفه اخلاقی (Duty) را تعلیم می‌کرد لیکن نقد ادبی در طی این اواخر عصر ویکتوریا تحت تأثیر احوال و مقتضیات عصر معرکه برخورد بین دو گونه طرز فکر مختلف بود: طرز فکر هواخواهان سیرت لذت‌جویی و زیبایی پرستی، و طرز فکر هواداران فلسفه علمی و عقلی. در مقابل دسته نخست که جان راسکین، والتر پاتر، و اسکار وایلد در میانشان بودند و نقدشان مبتنی بر جستجوی زیبایی و احساس بود دسته دوم که غالباً اصحاب جان استوارت میل، داروین، و اسپنسر بودند در نقادی جستجوی معیارهای عقلی و عینی را توصیه می‌کردند.

جان راسکین (۱۸۱۹-۱۹۰۰) بیشتر به عنوان هنرشناس و منتقد آثار هنری در

فرهنگ عصر ویکتوریا شهرت دارد و درین زمینه جاذبه شخصیت و نفوذ تعلیم او در تمام اروپا مؤثر واقع شد.^{۳۱} وی در خانواده‌یی ثروتمند بدنیا آمد و یک‌چند در فرانسه و ایتالیا به مسافرت پرداخت. یک‌چند نیز در دانشگاه آکسفورد به تدریس تاریخ هنر اشتغال جست و درواقع علاقه به آثار هنری وی را به خط نقد و تحقیق در آن رشته انداخت. بالغ بر بیست جلد کتاب درینگونه مسایل و درمباحث اجتماعی نوشت که حاکی از گرایش او به نوعی سوسیالیسم بود. معهداً به سبب علاقه‌یی که وی نسبت به مذهب و قرون وسطی نشان می‌دهد و هم به خاطر نوعی بی‌اعتقادی که نسبت به علم و پیشرفتهای آن اظهار می‌دارد طرفداران سوسیالیسم او را به ارتجاع و عقب‌ماندگی منسوب می‌دارند.^{۳۲} وی نسبت به تمدن عصر که با توسعه ماشین کارگر را به نوعی بندگی سوق می‌دهد و او را از عشق به حرفه و کار خویش باز می‌دارد نیز به سختی اظهار نفرت می‌کرد و کسانی را از توانگران که از محبت و عدالت مسیحی غافل مانده‌اند به شدت می‌نکوهید و معتقد بود تنها سرمایه انسانی که بیش از سیم وزر و هر ثروت دیگر می‌ارزد حیات اوست. درباب هنر معتقد بود که آن درواقع تجلی روحی الهی است درعالم طبیعت که به هر وجودی صورت و قالبی خاص می‌بخشد و نقش و وظیفه‌یی می‌دهد. ازین رو هنرمند به عقیده او می‌بایست درطبیعت زیبایی الهی را بجوید و اگر به تصویر و تجسیم انسان هم می‌پردازد باید انسان را از جهت رابطه‌یی که با طبیعت و با آفریدگار طبیعت دارد مورد توجه قرار دهد. تأثیر کارلایل درپاره‌یی ازین عقاید پیداست و آنچه مخصوصاً موجب اشاعه افکار و تعالیم راسکین شد لطف بیان و تأثیر کلام اوست. بدون شك جمعیت هواداران هنر قبل از او را فائل با آنکه در خارج از حوزه نفوذ او به وجود آمد درحقیقت با تعلیم او بی‌ارتباط نبود.^{۳۳}

والتر پاتر (۱۸۹۴-۱۸۳۳) با آنکه مثل راسکین یک ستایشگر زیبایی و هنر بود برخلاف او می‌خواست هنر را از هرگونه قید اخلاقی و اجتماعی رها کند. درواقع راسکین درزیبائی با دیده یک حکیم اخلاقی که خیر و حسن را متحد می‌یافت نظر می‌کرد اما پاتر درزیبائی به چشم یک حکیم ابیقوری می‌نگریست نهایت آنکه اززیبائی طالب لذت عقلی و معنوی بود. نخستین مجموعه مقالات او درباب دیناسطی مطالعه‌یی بود دربارۀ تعدادی هنرمندان و هنرشناسان گذشته که در بعضی

از آنها عقاید نویسندگان در باب هنر و زیبا شناخت با قدرت و دقت به بیان آمده بود. يك داستان او به نام مادیوس ابیقوری تصویر جالبی از دوران گذشته رم باستانی عرضه می کرد چنانکه مجموعه تصاویر خیالی او معرف قرنهای گذشته بود. و احوال هنرمندان و نام آوران اروپا. کتابی هم در آخر عمر در باب افلاطون و آیین افلاطون نوشت که طی آن باشوق و علاقه یی مریدانه سیمای واقعی حکیم را از دود و غبار تفسیرهای فلسفی بیرون آورده بود. خود او که پرستنده واقعی زیبایی بود سعی می کرد آن را از گرد و غبار ملاحظات اخلاقی دور نگه دارد، و برای این مقصود پرستش زیبایی را هم چون يك هدف اخلاقی توصیه می کرد. در نزوی زیبایی فضیلت علمی، و هنر سرچشمه روشنایی حیات است و البته هدف دیگری خارج از نفس و ذات هنر ندارد.

نفوذ تعلیم و التریاتر مخصوصاً بعد از مرگش افزونی یافت لیکن مهمترین جلوه تعلیم او - اما با صورتی افراطی - در وجود شاگردش اسکار وایلد (۱۸۵۴-۱۹۰۰) تحقق یافت که شاعر و درام نویسی ابیقوری بود و در توجیه فکر هنر برای هنر آثار او نقش قابل ملاحظه یی داشته است. تصویر دوریان گری اثر معروف او تجسم واقعی این فکر است، و در مقدمه آن عبارت مشهوری دارد که طرز تلقی او را از ادب و هنر نشان می دهد. می گوید علاقه به اخلاق در نزد هنرمند تکلفی اغماض ناپذیرست چرا که هر هنری به کلی عاری از فایده است. طبیعی است که وی با چنین طرز تلقی که از هنر دارد، از نقد هم چیزی از مقوله «تأثر نگاری» توقع داشته باشد و ازین روست که در همین مقدمه می گوید منتقد کسی است که تأثرات خود را از چیزهای زیبا به شیوه یی دیگر و با مواد دیگر ترجمانی می کند. در يك مكالمة جالب تحت عنوان منتقد به عنوان هنرمند نیز به همین نتیجه می رسد و خاطر نشان می کند که منتقد در واقع اثر هنری را بهانه یی می کند تا خود چیز تازه یی بسازد و البته هیچ لزومی هم ندارد که آنچه وی به عنوان نقد می نویسد با اثری که مورد نقد اوست شباهت تام داشته باشد.^{۳۴}

معهد ابررغم عقاید وایلد و پاتر، نقد رایج در اواخر قرن نوزدهم به اقتضای محیط و احوال عصر و یکتوریا همچنان گرایش های جزمی و تعقلی خود را حفظ کرد، و با این روح محافظه کاری سنت پرستانه یی که عصر و یکتوریا داشت و مخصوصاً با اعتمادی که

به حاصل مطالعات علمی نشان می‌داد، منتقدان این عصر همچنان کوشیدند تا نقد متون، تحقیقات تاریخی، و بررسی‌های مربوط به زندگینامه شاعران و نویسندگان را همچون وسیله‌ی مطمئن برای شناخت و ارزیابی آثار تلقی کنند.

با آنکه هدیه «دنیای نو» در زمینه نقد ادبی هم مثل ابداع ادبی از حیث چند و چون، ثروت سرشاری به ادبیات دنیا عاید کرده است سابقه ادبیات امریکا به عنوان يك پدیده مستقل از اواخر قرن هجدهم فراتر نمی رود. قبل از آن، در طی مدت يك قرن و نیم حوزه انگلیسی زبان دنیای نو فقط عبارت بود از تعدادی مستعمرات انگلیسی که هنوز با استقلال و با وحدت فاصله بسیار داشت و اگر به ادبیات هم در آن بذل توجه می شد آنچه در این توجه محسوس بود فقط نفوذ ادب انگلیسی بود. سویت، پوپ، و جز آنها. به علاوه مستعمرات انگلیسی هم درین اوان به قدری از یکدیگر مجزا بود که به تعبیر بعضی محققان درین دوره آنچه درین سرزمین وجود داشت نه يك قوم امریکائی بلکه چندین قوم امریکائی بود.^۱ ادبیات قابل ملاحظه‌ای هم که حاکی از جوش و شور شاعرانه و مستقل باشد در بین آنها وجود نداشت. اگر نیز، چیزی که آن را بتوان از مقوله ادبیات محلی و مستقل خواند درین دوره به وجود آمد به ندرت از مواعظ کشیشان پیوریتن، یا گزارش‌های مربوط به امکانات تازه‌یی که در این «سرزمین فرصت‌ها» وجود داشت تجاوز می کرد و گویی در «دنیای نو» نیز ادبیات و نقد ادبی برای تجلی کامل خویش می بایست تا نیل به استقلال منتظر بماند. در هر حال جنگ استقلال امریکا (۱۷۷۵-۱۷۸۳) و تلاش‌های مربوط به آن بود که به اروپا، از جمله به فرانسه عهد انقلاب کبیر، فرصت داد در وجود این «وحشی‌های خوب» (les bons Sauvages) ویانکی‌ها (Yankees) ولادت يك ملت تازه را در صحنه تاریخ تهنیت بگوید. البته این ملت تازه، در دنبال نیل به استقلال، در طی سالهای اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم بیش از آن گرفتاری داشت که بتواند جز بدانچه مربوط به احوال سیاسی و اقتصادی خویش بود چندان بذل توجه

نماید.

معهدا، آنچه در طی همین سالهای فعالیت و کارآموزی، در زمینه ادبیات در امریکا به وجود آمد در عین حال معرف طرز تفکر خاص طایفه «یانکی» بود. بنجامین فرانکلین (۱۷۹۰-۱۷۰۶) که نمونه کامل يك «مرد خود ساخته» (Self-Made Man) امریکایی را ارائه می کرد، در اروپا به عنوان اولین امریکائی متمدن، در لحن ساده و بی پرایه بیان و در طرز استدلال عملی و عوام پسند خویش، روی هم رفته معرف همان روح فرصت طلبی امریکایی بود که آن را وی هم در آثار خویش - سالنامه (پیچاد) بینوا، زندگی نامه، و مقالات - ارائه داد و هم در طرز ادا کردن رسالت سیاسی خویش در انگلستان و فرانسه. چنانکه تامس جفرسون (۱۸۲۶-۱۷۴۳) سیاستمدار و متفکر معروف، و سومین رئیس جمهور امریکا هم در طی سخنرانی ها، نامه ها و مخصوصاً در اعلامیه استقلال (Declaration of Independence) که وی تدوین آن را مایه افتخار خویش می شمرد، يك ویژگی دیگر روح «یانکی» را ارائه کرد - آرمان جویی. این دو خصلت - آرمان جویی و فرصت طلبی - تقریباً در سراسر تاریخ امریکا معرف احوال قوم است و بعضی محققان پنداشته اند در تمام طول تاریخ امریکا هر وقت یکی از این دو گرایش مشهود نیست آن دیگر محسوس است و هرگز نیست که هیچ يك از آن دوران توان سراغ کرد. گویی میراث معنوی رهنمای مسیحایی اسپانیا که در قرن شانزدهم در غارت ذخایر بومیان «دنیای نو» شعار خود را عبارت از «ایمان و طلا» (Fé Y Oro) می شمردند به این «یانکی ها» انتقال یافته بود و آنها را گاه به آرمان جویی و امی داشت و گاه به فرصت طلبی های مادی^۲. به علاوه، تفکر «فرصت جویی» اگر در نزد بنجامین فرانکلین بر منطق عملی مبتنی بود در نزد تامس پین (۱۸۰۹-۱۷۳۷) معرف مبنای نظری آن گونه تفکر بود که در اروپا روشنگری (Enlightment) خوانده می شد. پین در رساله یی که به نام عقل سلیم (Common Sense) نشر نمود (۱۷۷۶) سعی کرد در لحظه هایی که حتی جفرسون هنوز ضرورت جدایی از انگلستان را در نیافته بود، مسأله استقلال را مقتضای عقل سلیم و یگانه راه معقول در معامله با انگلستان نشان دهد. با اینهمه، چند سال بعد به عنوان يك متفکر و مجاهد که گویی خود را شهروند جهانی می یافت - و این طرز تفکر نیز مقتضای زندگی روشنگری امریکایی در آن ایام

بود. راه اروپا را پیش گرفت تا جهاد مقدس خود را در راه تأمین مساوات ابناء بشر دنبال کند.^۴ آنجا در رساله‌یی به نام حقوق بشر (Th Rights of Man) از انقلاب فرانسه دفاع کرد. خودوی درین انقلاب شرکت جسته بود و به مجلس کنوانسیون هم راه یافته بود. اما وقتی در مشاجرات بین احزاب متهم شد به زندان افتاد و به زحمت از آن رهایی یافت. رساله معروف او به نام دوران عقل (The Age of Reason) که آن را در زندان انقلاب فرانسه آغاز کرد، معرف طرز عمل «عقل سلیم» عهد روشنگری بود، در مقابل تعالیم کلیسا. این آثار در عین حال نشان می‌داد که «دنیای نو» در تسخیر قلمرو عقلی دنیای کهنه نیز می‌تواند استعداد خود را ارائه کند. چنانکه انقلاب فرانسه، خود تا حدی يك ره آورد «دنیای نو» به شمار می‌آمد زیرا تعدادی صاحب‌منصبان و جوانان پرشور که به تشویق دولت لویی شانزدهم برای کمک به مقاصد شورشیگران امریکا به آن سرزمین رفته بودند در بازگشت به فرانسه حامل اعلامیه استقلال و اصول مربوط به حقوق بشر بودند و البته اعلامیه جفرسون نیز در حد خود در ایجاد مقدمات این انقلاب که خود تا حدی زیادی - مثل همین اعلامیه جفرسون - محصول تعلیم امثال روسو و منتسکیو بود، تأثیری قابل ملاحظه داشت.

در خود امریکا «اعلامیه استقلال» نه فقط جنگ‌های سختی را با انگلستان پیش آورد که منجر به پیروزی و کسب استقلال شد بلکه در دنبال يك بحران مشاجرات چهار ساله (۱۷۸۳-۱۷۸۷) که در طی آن با طرح مسأله ائتلاف یا استقلال ولایات مختلف، يك چند حتی موجودیت امریکا در بوثه آزمایش واقع گشت، بالاخره قانون اساسی ۱۷۸۷ به این دولت «نوزاد» دنیای نو، صورت «کشورهای متحد» (United States) را داد که بعدها با توسعه روزافزون خویش نقش جالبی در تاریخ جهان بر عهده یافت. این کشور که در ۱۷۹۰ فقط شامل مستعمرات سیزده گانه واقع بین اقیانوس اطلس و حدود شط میسی سیپی بود، و بیش از چهار میلیون سکنه نداشت در حدود ۱۸۵۰ تا کرانه اقیانوس آرام بسط یافت و شامل سی کشور و با جمعیتی بالغ بر حدود سی میلیون شد. آنچه این بسط و توسعه را گاه‌گاه با خرید اراضی از دولتهای اروپایی - مثل خرید لویزیانا از دولت فرانسه و خرید فلوریدا از دولت اسپانیا - صورت می‌گرفت، برای سکنه آنها مقبول و حتی مطبوع می‌کرد قانون اساسی عاقلانه‌یی مبتنی بر اعلامیه استقلال

امریکا بود. درین اعلامیه حقوق انسانی ناشی از اصل مساوات خوانده شده بود و قدرت حکومت و همچنین ضرورت حفظ یا الغاء حکومت‌ها نیز ناشی از لزوم سعی در تأمین حقوق انسانی شناخته شده بود. به علاوه آنچه در قانون اساسی قوای سه‌گانه را تفکیک می‌کرد و حدود کار هر یک را تعیین می‌نمود دقتی بود که در تحدید اختیارات می‌شد و این دقت که آن را نظارت و موازنه (Check and Balance) می‌خوانند در مقابل قدرت و اختیاری که به صاحبان مناصب تفویض می‌کرد، با محدودیتهایی که در مقابل اختیارات آنها به وجود می‌آورد آنها را از اینکه مطلق‌العنان شوند منع می‌کرد. یک برخورد دیگر با دولت انگلستان در ۱۸۱۲ روح ملت پرستی (Nationalism) را در بین امریکاییان به شدت تقویت کرد و اصل مانرو (The Doctrine of Monroe) که در عبارت معروف «امریکا برای امریکاییها» (America for Americans) خلاصه می‌شد نیز بعدها (۱۸۲۳) مبنای این روح ملت پرستی امریکایی گشت چنانکه انضمام تکزاس در ۱۸۴۵، اوره‌گان در ۱۸۴۸، و کالیفورنیا در ۱۸۵۰ قدرت کشورهای متحد را از اقیانوس اطلس تا اقیانوس آرام توسعه داد.

در همین ایام مشکل بزرگی در داخل کشورهای متحد و در روابط آنها به وجود آمد که نزدیک بود منجر به تجزیه و انفصال آنها شود: مسألهٔ بردگی. کتاب معروف کلبهٔ عمو اثر هــریت بیچر استو (۱۸۹۶-۱۸۱۱) که معرف غور و اهمیت مسألهٔ بردگی در زندگی امریکا بود ضرورت الغاء این رسم را نشان می‌داد. اما اختلاف نظر بین کشورهای جنوبی و شمالی درین باب به جنگ انفصال (۱۸۶۵-۱۸۶۱) انجامید که در پایان آن پیروزی نصیب کشورهای شمالی گشت و الغاء بردگی رسمیت یافت هر چند مشکل سیاه و سفید حل نشد و هنوز هم به کلی حل نشده است. مع هذا مسألهٔ بردگی و جنگ انفصال مانع از توسعهٔ سیاسی و اقتصادی کشورهای متحد نشد. به علاوه ظهور قحط و غلادر ایرلند، کشف معادن طلا در غرب امریکا، ایجاد خطوط منظم کشتیرانی در اقیانوس اطلس، و سرعت فزایندهٔ جمعیت در اروپا موجب هجوم بی‌انقطاع مهاجران اروپایی به کشورهای متحد شد. چنانکه در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم بیش از بیست میلیون اروپائی مهاجر وارد این «سرزمین فرصت‌ها» گشت و یکسالی قبل از شروع جنگ اول جهانی تعداد این کشورها به

چهل و پنج کشور و تعداد نفوس آنها به نود میلیون بالغ شد. در عین حال بسط فوق العاده صنایع و مراکز کشاورزی، همراه با توسعه روز افزون شبکه های خطوط آهن و راه های دریایی، و تمرکز سرمایه های عظیم و فعالیت وسیع بازرگانی که با اختراعات صنعتی، و بدعت جویی های مربوط به تعلیم و تربیت توأم بود به زندگی امریکایی رنگ تازه ای داد که البته در «جهان بینی» امریکائیه ها نیز انعکاس یافت و اینهمه، به ناچار از همان نخستین دهه های قرن نوزدهم ایجاد یک ادبیات ملی و مستقل امریکایی را اقتضا می کرد.

این ادبیات ملی را چگونه باید به وجود آورد؟ سؤال بود که در دهه های نخستین قرن نوزدهم خاطر منتقدان و صاحب نظران را به خود مشغول می داشت و البته مسأله تقلید و پیروی از ادبیات انگلیسی یا لزوم اجتناب از آن نیز در طی این سؤال مطرح می شد. بدون شك شوق و هیجان تعدادی محدود از اهل نظر که مدعی بودند در دنبال جدایی از انگلستان باید زبان انگلیسی را هم کنار گذاشت و زبانی دیگر برگزید ناشی از غلیان احساسات ضد انگلیسی سالهای جنگ استقلال بود و نمی توانست جدی تلقی شود. اما درباره مفهوم یک ادبیات ملی و امریکایی باز اختلاف نظر بسیار بود و مشاجرات حزبی و سیاسی نیز که لازمه دموکراسی امریکا و ناشی از آزادیهای مبتنی بر قانون اساسی و اعلامیه استقلال بود ناچار در طرز تلقی صاحب نظران از مسأله ادبیات نیز انعکاس داشت. طرفه آنست که یک حقوقدان و نویسنده مشهور - چارلز جی. اینگرسول (۱۷۸۲-۱۸۶۲) - که خود شعر و نمایشنامه هم می نوشت، در این زمینه مدعی شد که اصلاً امریکا به ادبیات نیازی ندارد چرا که دنیای جدید و ملت نوزاد امریکا نمی تواند روح عملی و منفعت جویی خویش را به خاطر کارهایی که سود عملی از آن عاید نمی شود عاطل و مهمل بگذارد. در مقابل این دعوی عجیب که اینگرسول در ۱۸۲۳ در ضمن خطابه ای که در انجمن فلسفی فیلادلفیا ایراد نمود اظهار کرد، عقیده یک نویسنده کم مایه - ساموئل. ال، ناپ (۱۷۸۳-۱۸۳۸) این بود که ادبیات ملی امریکا وجود دارد و حاجت به ایجاد آن نیست چنانکه حتی آثاری در ادبیات امریکایی همین عصر هم هست که آنها را بتوان با آثار ویرژیل یا میلتن مقایسه کرد و این طرز تفکری بود که وی در کتاب

معروف - اما کم مغز - خویش بنام سخنرانی‌هایی در باب ادبیات امریکائی در ۱۸۲۹ بیان نمود. معهداد در حالیکه هنری وادزورث لانگفلو (۱۸۸۲-۱۸۰۷) تصدیق می‌کرد که ادبیات امریکائی می‌بایست ادامه ادبیات انگلیسی باشد و تأکید می‌نمود که ادبیات ما نمی‌تواند به مفهوم دقیق و محدود کلمه ملی باشد مگر تا آن اندازه که طرز تفکر ما از سایر اقوام متفاوت باشد، باز ویلیام الری چانینگ (۱۸۴۲-۱۷۸۰) کشیش و نویسنده معروف در رساله‌یی بنام ملاحظات در باب ادبیات امریکائی در ۱۸۳۰ صحبت يك اعلام استقلال ادبی را مطرح می‌کرد و می‌گفت:

«نمی‌توان این اندیشه را قبول کرد که این کشور باید تکرار دنیای قدیم باشد... برای ما موجب شرم خواهد بود اگر در اوضاع و احوالی تا این حد بیسابقه، خاص، و آکنده از ابداع کشور ما همچنان به‌اینکه اندیشه‌های مربوط به بیگانگان را به‌طور خودکار و بی‌آنکه هیچ‌گونه قوه ابتکاری ارائه کند تکرار نماید خرسند گردد».^۵

در واقع توسعه تدریجی خود آگاهی ملی در اوایل قرن نوزدهم بالاخره ولادت ادبیات ابداعی مستقلی را در امریکا سبب شد. در حالیکه ادبیات قرن هجدهم درین سرزمین غالباً نیرویش مصروف مشاجرات سیاسی بود و قرن هفدهم اکثر در مسایل مربوط به مذهب عمر سر می‌کرد ادبیات قرن نوزدهم دارای جنبه ابداع ادبی (Belletristic) شد^۶ و شعر که در دوران کشمکش مربوط به استقلال وجدایی همچون يك سلاح مؤثر بکاررفته بود ازین پس کوشید تا به جنبه‌های غنائی گرایش نشان دهد و در عین حال رنگ مستقل و ملی بگیرد. فیلیپ فرینو (۱۸۳۲-۱۷۵۲) که بعضی منتقدان وی را پدر شعر امریکایی خوانده‌اند، این ضرورت گرایش به يك رنگ ملی را از سال ۱۷۷۱ خاطر نشان کرده بود. مقارن همین ایام شاعر دیگری به نام جان ترامبال (۱۸۳۱-۱۷۵۰) در طی خطابه‌یی به عنوان تحقیق در باب مواد استعمال و فواید هنرهای زیبا بر «طبع زنانه تجمل‌جوی» و «ذوق نادرست» کسانی که از روی خودنمایی فرهنگ دنیای باستانی را ستایش می‌کردند و همچنین بر آنچه وی آنرا تقلید برده‌وار (Servile Imitation) از نویسندگان اروپایی می‌خواند حمله برد و اظهار امیدواری کرد که در امریکا بزودی يك شیکسپیر وطنی (A Native Shakespeare) به وجود آید.

این «شیکسپیر وطنی» در امریکا البته هرگز به وجود نیامد اما پیدایش کسانی چون ویلیام برایانت، واشینگتن اروینگ، جیمس کوپر، وادگار پو، رنک ملی برجسته قابل ملاحظه‌یی به ادبیات اوایل قرن نوزدهم امریکاداد و راه را برای آنچه تجدید ولادت فرهنگ امریکائی (American Renaissance) خوانده می‌شود باز کرد. در واقع نقد ادبی امریکایی هم با همین نویسندگان و با تعدادی از صاحب‌نظران دیگر که تعلق به همین نسل از شاعران و نویسندگان امریکا داشتند مجال ظهور یافت و همین نکته است که آنها را در اینجا مخصوصاً مورد توجه ما می‌سازد.

واشینگتن اروینگ (۱۷۸۳-۱۸۵۹) اولین امریکایی بود که به عنوان نویسنده در خارج از امریکا شهرت و آوازه یافت و حتی مورد تحسین کسانی چون والتر اسکات، دیکنس، و تا کری نیز واقع گشت. به علاوه یک مجموعه طرح‌ها و قصه‌های اسپانیایی و اسلامی او تحت عنوان الحمراء The Alhambra و یک کتاب او در باب محمد و جانشینانش Mahomet and his successors نیز وی را نه فقط با یک سنت رمانتیک اروپایی که عبارت از گرایش به دنیای شرقی است مربوط داشت بلکه او را در عین حال در دنیای اسلام نیز مشهور کرد. طبع و نشر یک مجموعه از قصه‌ها و مقالات او به نام دفتر طرح Sketch Book، در لندن (مارس ۱۸۲۰) که حاکی از شهرت و آوازه فوق‌العاده نویسنده در خارج از امریکا بود می‌توانست جوابی تلقی شود به سؤال تحقیر آمیز یک نویسنده انگلیسی به نام سیدنی اسمیت (۱۷۷۱-۱۸۴۵) که در ژانویه همین سال طی یک مقاله پرنیش و طعنه پرسیده بود: «در تمام چهار گوشه کره خاک کیست که یک کتاب امریکایی بخواند یا به یک نمایش امریکایی برود؟» بدینگونه اروینگ اولین «یانکی» بود که توانست چیزی را از آن مایه که دنیای نو طی سالها از دنیای کهنه به وام گرفته بود، دیگر بار به آن مسترد سازد. البته آنچه وی به دنیای کهنه باز گردانید در عین حال وام تازه‌یی از گولد اسمیت، استرن، والتر اسکات، و ادبیات آلمانی را نشان می‌داد. معذراً وی توانست توجه دنیای کهنه را به ارزش فوق‌العاده یک رمانتیسیم امریکایی که در اثر وی می‌شکفت جلب کند. در واقع رمانتیسیم وی نه مثل شیوه بایرون آکنده از شور و هیجان به نظر می‌آمد نه تیرگی

شیوه ادگار پورا ارائه می نمود. در عین حال مثل رمانتیسزم اروپایی توجه خاصی به دنیای شرق نشان می داد. با آنکه بعضی منتقدان روی هم رفته وی را فاقد اصالت خوانده اند در هر حال اولین رمانتیک امریکایی را باید در وجود وی جست.^۸

یکسال بعد از نشر «دفتر طرح» وی، یک داستان تاریخی هم به نام جاسوس the spy از یک نویسنده امریکایی دیگر در لندن انتشار یافت که انتشار سریع و مخصوصاً ترجمه گشتن آن به زبانهای فرانسوی و اسپانیایی جواب قاطع دیگری بود به سؤال تحقیر آمیز سیدنی اسمیت در باب ارزش ادبیات امریکایی. این نویسنده جیمس فنی مور کوپر (۱۷۸۹-۱۸۵۱) نام داشت و در تصنیف این کتاب که حوادث آن مربوط به جنگهای استقلال امریکا بود با خود شرط کرده بود اثری عرضه کند که امریکایی خالص باشد و از عشق وطن حکایت کند. چون کوپر یک چند صاحب منصب نیروی دریایی بود ماجراهای دریایی یک مضمون اصلی در بعضی داستانهای وی بود مضمون دیگرش هم عبارت بود از حوادث مربوط به مرزها (Frontier) - یعنی سرزمینهایی که در آنسوی سکونتگاه سفیدپوستان قرار داشت و همواره در آن نواحی با سرخپوستان بومی برخوردها روی می داد. درینگونه داستانها حماسه های سفیدپوستان و داستان نبرد بین تمدن و توحش مطرح بود و علاوه بر توصیف مناظر و احوال تازه و بیسابقه نویسنده فرصت می یافت تاسیماهای غریب و هیجانها و آلام نادر را تصویر نماید. کوپر یک چند به اروپا سفر کرد، در انگلستان و فرانسه با والتر اسکات و لافایت ملاقات نمود، و کوشید تا زندگی امریکائیان را برای اروپائیها تبیین و توصیف کند. در داستان نویسی هدف وی آن بود که مثل والتر اسکات مشهور شود، و در واقع شهرت فوق العاده بی هم نصیب آثارش شد. چنانکه غالب آثارش مکرر در اروپا ترجمه و نشر شد و طرفه آنست که ساموئل مورس (۱۷۹۱-۱۸۷۲) مخترع تلگراف که در باب شهرت وی سخن می گوید خاطر نشان می کند که ترجمه آثار وی را به زبانهای ترکی و فارسی هم جهانگردان امریکایی در قسطنطنیه، مصر، اورشلیم، و اصفهان (!) دیده اند. کوپر چند داستان سیاسی هم در بیان برتری حکومت عامه بر حکومت اشراف نوشت که چندان توفیق نیافت به علاوه تعدادی مقالات، سفرنامه ها و یادداشت های دیگر نشر

کرد که متضمن نقدهای اجتماعی بود و ازین حیث نیز آثار وی در خور توجه است. معهدا طبع محافظه کاروی و اینکه روی هم رفته بررغم علاقہ‌یی که به مساوات سیاسی نشان می‌داد به مساوات اجتماعی علاقہ‌یی ابراز نمی‌کرد عقاید و آراء انتقادی او را مخصوصاً موضوع مناقشات مخالفان می‌ساخت لیکن از مجموع این آثار آنچه برمی‌آید اینست که وی در همه عمر کوشید تا گذشته قهرمانی امریکا و زیبایی آن سرزمین را توصیف کند و با انتقادهایی که از آداب و رسوم اروپایی کرد، نشان داد که امریکا باید به سنت‌های خویش علاقمند باشد و از آداب و رسوم اروپایی تقلید نکند. خود او در آثارش کوشید تا چیزی از این روح ابتکار و استقلال را ارائه کند و توفیق او نیز تا حدی بود که می‌توان ادعا کرد کسانی که شیوه او را - مخصوصاً در داستانهای مربوط به مرزها - تقلید کرده‌اند هیچ‌یک نتوانسته‌اند به پای او برسند.^۹

ویلیام برایانت (۱۸۷۸-۱۷۹۴) که شاعر و وکیل دعاوی و روزنامه نگار بود در عین حال به عنوان منتقد ادبی نیز شهرت یافت و ازین لحاظ مخصوصاً شایسته یاد - آوریست. معهدا واشینگتن اروینگ وقتی وی را به جامعه انگلیسی معرفی می‌کرد اشعار وی را از لحاظ صفای معنوی، تهذیب، و زیبایی در خور ستایش می‌شمرد.^{۱۰} وی در چهارده سالگی به نظم شعر دست زد و اولین مجموعه شعر خویش را در بیست و پنج سالگی منتشر کرد. پنجاه سال عمرش در کار نشر و اداره روزنامه و مجله گذشت و با آنکه چندین مجموعه شعر پرداخت اشتغال به روزنامه نگاری فعالیت ادبی وی را تا حدی محدود می‌داشت. با اینهمه ایلید و اودیسه را نیز به شعر انگلیسی ترجمه کرد. به علاوه آنچه در باب اروینگ، کوپر، و چند نویسنده دیگر نوشت قدرت او را در نقد ادبی اثبات کرد. خودوی در استعمال قالبهای شعری قدرت و مهارت بسیار نشان داد و به سبب تنوع قالبها در عصر خویش از نوآوران تلقی می‌شد. به علاوه، هرچند از لحاظ طرز بیان تا حدی ازوردزورث شاعر انگلیسی متأثر بود کلام او ویژگی امریکائی را ارائه می‌کرد. عشق به طبیعت یک ویژگی بود که ذوق رمانتیک به کلام او می‌داد و این رمانتیسم از همان اوایل کار هم در آثارش انعکاس یافت. به خاطر همین عشق به طبیعت بود که والت ویتمن او را به عنوان

«شاعر رودخانه و جنگل که همواره ذوق به هوای آزاد را همراه دارد» می‌ستود. در مجموعه چهار خطابه در باب شعر (۱۸۲۵) کوشید تا ضرورت يك تلفیق متعادل را بین تخیل و احساس نشان دهد. درین اثر آنچه وی مطرح بحث می‌کند شامل بحث‌هایی در باب طبیعت شعر، در باب ارزش و فایده شعر، در باب رابطه شعر با زمان و مکان، و در باب ابتکار و تقلید بود که عقاید و آراء او را در باب مبادی و اصول شعر و شاعری عرضه می‌کند. در طی این چهار خطابه پاره‌یی ملاحظات مفید مطرح هست که از لحاظ نقد ادبی و مبادی آن روشنگر و جالب توجه است. از آنجمله است آنچه درباره تقلید و ابتکار مطرح می‌کند. درینجا بر ایانت خاطر نشان می‌کند که هر چند ابتکار مایه اعجاب مردم در حق شاعر و موجب دوام و بقای شهرت او می‌شود اما البته نباید به خاطر نیل به تازگی و ابتکار، شاعر خود را ناچار کند الفاظ و معانی غریب و نامأنوس به کار برد و هنر خود را فدای تازه‌جویی سازد چرا که هنر شاعری در نزد هیچ قوم و ملتی یکباره به وجود نیامده است و تمام دقایق و رموز مربوط به کمال و زیبایی آن هرگز ساخته و پرداخته يك شاعر نیست بلکه شعر مثل هر هنر دیگر از سادگی به کمال رسیده است و آهسته و تدریجی پیشرفت کرده است. قریحه شاعر هر قدر قوی و پرمایه باشد باز خواه تا حدی مدیون مساعی دیگران که پیش از وی بوده‌اند خواهد بود و هر چند ممکن هست که وی چیز تازه‌یی در قلمرو ادبیات ابداع کند باز هرگز تمام آن چیز را خود وی اختراع نمی‌کند و بسا که پاره‌یی اجزاء آن را از دیگران اخذ و اقتباس می‌کند. به اعتقاد بر ایانت، آفریننده صاحب قریحه هر قدر هم قوی و پرمایه باشد باز آنچه وی انجام می‌دهد هرگز به پای آنچه دیگران برای کار وی انجام داده‌اند نمی‌رسد و گنجینه‌یی که وی کشف می‌کند کمتر ممکن است ارزش سرمایه‌یی را داشته باشد که در راه حصول کشف وی و برای دستیابی وی بر آن گنجینه صرف شده است. چنانکه شاعر امروزینه زبانی را به کار می‌برد که آن را البته شاعران پیشینه پیراسته‌اند، تهذیب و تصفیه کرده‌اند، و تعبیرات و ترکیبات زیبا و خوش آهنگ بدان بخشیده‌اند. به علاوه، شاعر همواره در موز و اسرار فنی را که به وسیله آن در اذهان خوانندگان خویش نفوذ می‌کند از همین پیشینیان می‌آموزد و شور و هیجان آنها در دل و جان وی نیز راه دارد. حتی گاه گاه از معاصران خویش هم متأثر می‌شود و در همانجا که می‌خواهد چیزی

بهتر و برتر از آثار آنها بیافریند ناچار به آنها مدیون می ماند و اگر هم آثار معاصران را نخواند باز به طور غیر مستقیم از عقاید و آراء آنها تأثیر می پذیرد و بدینگونه اندیشه وی رنگ اندیشه آنها را می گیرد و وی به هر حال در همان راه آنها گام برمی دارد و در راه خویش نیز از آنها نیرو می گیرد. درینصورت کیست که بتواند تقلید را به کلی طرد و نفی کند و از ابتکار صرف بی غل و غش بلافد؟ تازه اگر شاعر و نویسنده‌یی از حاصل کار دیگران بهره‌یی نیابد و از آنچه دیگران پیش از وی به وجود آورده‌اند بیخبر باشد ممکن هست آنچه به وجود می آورد تا حد کافی ابداعی و ابتکاری باشد اما درینصورت که می تواند ادعا کند چنین اثری مورد توجه نیز خواهد شد؟^{۱۱}

ادگار آلن پو (۱۸۴۹-۱۸۰۹) نویسنده قصه‌های خیال انگیز و مخوف و جنائی و سراینده اشعار رمزی و رمانتیک، در دوران حیات خویش بیشتر به عنوان منتقد شهرت داشت چرا که غالباً در مجلات و جراید به نقد و بررسی آثار معاصران می پرداخت و کمتر نویسنده‌یی بود که از تعرض وی در امان تواند ماند.^{۱۲} خود وی البته شاعری قوی بود چنانکه شارل بودلر شاعر فرانسوی او را تا حدی سرمشق خویش تلقی کرد، و بعدها نیز پل والری شاعر معاصر او را درخشانترین نظریه پرداز هنر نویسندگی شمرد. در واقع اولین مجموعه‌های شعرش که در ۱۸۲۷ و ۱۸۲۹ نشر شد لحن و ذوق رمانتیک داشت و کالریج، بایرون، والتر اسکات و تامس مور را به خاطر می آورد. عنوان شرقی بعضی از آنها نیز مثل تیمودلنگ (Tamerlane) و اعراف (Aaraf) که بعدها نیز در آثار دیگرش هم نظایر یافت نوعی شوق رمانتیک اروپایی را منعکس می کرد اما این آثار روی هم رفته چندان سودی عایدش نکرد و همین نکته او را به قصه نویسی کشانید و سرانجام به روزنامه نویسی و سردبیری مجلات پرداخت. از آن پس غیر از اشعار و قصه‌ها، چیزیکه مخصوصاً مایه شهرتش گشت مقالات انتقادیش بود. در طی این مقالات وی به شدت بر نویسندگان کم مایه و پرمدعا می تاخت با تصنع و فضل فروشی مبارزه می کرد و سرقات راحتی آنجا که سرقاتی هم وجود نداشت افشاء می کرد. مع هذا همین مقالات برای وی دشمنان سخت به وجود آورد. اما وی کار سردبیری را هرگز رها نکرد و هر بار از مجله‌یی کناره جست

در مجله‌ی دیگری کار خویش را از سر گرفت. قصه‌های وحشتناک و نقدهای تند او در بین خوانندگان مجلات شهرت و رواج فوق‌العاده یافت. سالهای پایان عمرش به سبب بدبختی و بیماری در اعتیاد به الکل و افیون به سر آمد. معه‌ذا همین معایب بود که جاذبه خاصی به شخصیت او می‌داد.^{۱۳} شخصیت او معرف يك نوع تکروی انزواجویانه بود که در عین حال او را در نزد مردم زمانه، خاصه نویسندگان و شاعران امریکا، غالباً منفور می‌کرد. غرابت احوالش به قدری بود که حتی عقیده او را در باب هنر و اخلاق نامقبول شمردند و آنچه را بعدها از اسپینگاردن و شاگردان کروچه در باب استقلال و جدائی هنر از اخلاق پذیرفتند در بیان وی غریب و نامقبول تلقی کردند. در هر حال نقد ادگار پو متوجه جنبه هنری و زیباشناختی بود و فکر اخلاق را در قلمرو هنر امری بیگانه می‌شمرد. به اعتقاد وی آنچه برای هنرمندان اهمیت دارد این نیست که نظریه‌ی خاص را بیان کنند یا اندیشه‌ی را بپرورد، مهم آنست که تأثیری کلی و واحد در خواننده باقی بگذارد. انشاء آثار ادبی در حکم بنایی است که معمار می‌سازد و در آن آنچه اهمیت دارد هماهنگی و توازن است. به عنوان شاعر خود وی نسبت به آنچه در نظر وی اساس هنر محسوب می‌شد همواره وفاداری نشان می‌داد. وقتی در مقدمه يك مجموعه اشعار خویش در ۱۸۳۱ می‌نوشت «موسیقی، وقتی با اندیشه‌ی خوشایند همراه شود شعرست» در واقع تا حد زیادی احساس خود را از تجربه شاعرانه خویش به بیان می‌آورد. در قصه نویسی نیز چیزیکه او را به «قصه کوتاه» علاقمند می‌داشت غیر از اقتضای وقت و حرفه روزنامه نویسی مخصوصاً این نکته بود که به اعتقاد وی «تأثیر کلی و واحد» در قصه کوتاه بهتر تأمین می‌شود تا در قصه طولانی. درباره شعر هم وی معتقد بود اگر کوتاه باشد بهتر می‌تواند تأثیری را که مطلوبست داشته باشد. در واقع هر چند بعضی منتقدان امریکائی و انگلیسی برای اشعار و قصه‌های او اهمیت چندانی قایل نیستند در باب اهمیت نقد او کمتر تردیدی اظهار کرده‌اند.

در بین شاعران و نویسندگانی که هدف نقد ادگار پو واقع شدند کسانی مثل لانگفلو، هاو ثورن، و امرسون در ادبیات امریکایی نفوذ و قبول فوق‌العاده‌ی داشتند. ناثانائیل هاو ثورن (۱۸۰۴-۱۸۶۴) که يك مجموعه داستانهای کوتاه او، به ادگار پو مجال داد تا با نقد آن عقاید خود را درباره هنر داستان نویسی اظهار کند اثرش

مورد تحسین و قبول هنری و ادزورث لانگفلو (۱۸۸۲-۱۸۰۷) واقع شد اما يك مجموعه اشعار لانگفلو را ادگار پو نقد کرد و وی در طی نقد خویش لانگفلو را به تقلید و سرقات هم متهم داشت. مع هذا برخلاف رالف امرسون (۱۸۸۲-۱۸۰۳) که در حق ادگار پو لحنی تحقیرآمیز به کار برد، لانگفلو حمله او را نادیده گرفت و يك جا هم به مناسبت بحث از وی نثرش را قوی و شعرش را دارای جاذبه‌ی مخصوص خواند چنانکه شدت و خشونت نقدش را نیز به حساسیت فوق العاده طبع منسوب کرد.^{۱۴} لانگفلو و امرسون با آنکه برخلاف پو منتقد حرفه‌ی نبودند به سبب تأثیری که در حیات ادبی عصر خویش داشته‌اند در نقد ادبی امریکاهم عنوان شایسته‌ی دارند. به علاوه، امرسون تقریباً همه جا مظهر و نماینده ادب و روح امریکایی تلقی شده است و لانگفلو هم بر رغم انتقادهای سختی که گه‌گاه از وی می‌کنند باز خواه منتقدانش بخواهند یا نخواهند در نزد اقوام جهان به منزله شاعر نمونه امریکایی بشمار می‌آید.^{۱۵}

امرسون شاعر و متفکری عارف مسلک و در عین حال رهبر و معرف يك نوع نهضت فکری بود به نام «برترگرایی» (Transcendentalism) که تحت تأثیر فلسفه کانت به وجود آمد و نفوذ کالریدج، وردزورث، و کارلایل هم در نثر و رواج آن مبادی قابل ملاحظه بود. ویژگی عمده این مکتب هم آن بود که جنبه التقاطی داشت و عناصری از تعلیم نوافلاطونیان، آیین کنفوسیوس، با بعضی تعالیم از عرفان‌هندی، و تصوف اسلامی نیز در آن با حکمت کانت - که همان عنوان برترگرایی هم از يك اصطلاح فلسفی وی اخذ شده بود - به هم در می‌آمیخت و به هر حال از فلسفه و ادب آلمانی اوایل قرن نوزدهم زیاد گرانبار به نظر می‌آمد.^{۱۶} اولین اثر عمده مروج امریکائی این فلسفه، به نام «طبیعت» (۱۸۳۶) معرف جنبه‌های فلسفی و عرفانی این تعلیم بود. درین مقاله که فکر «وحدت وجود» را تلقین می‌کرد، امرسون کوشیده بود نشان دهد که طبیعت مثل شعر است رمزی که باید مفهوم آن را کشف کرد. در حقیقت طبیعت وسیله‌ی است برای نقل اندیشه، چرا که الفاظ نیز نشانه‌هایی بشمارند برای واقعیت‌های مربوط به آن، و شك نیست که واقعیت جزئی هم خود رمز و نشانه‌ی از واقعیت‌های روحانی است و بدینگونه طبیعت چیزی نیست جز رمز و نمودی از روح. این يك تعلیم فلسفی بود که از لحاظ تفسیر واقعیت، آن را چیزی

جز يك نوع پندار گرائی (Idealism) نمی‌توان خواند. اما آنچه در زمینه نقد ادبی ازین تعلیم - که در مقالات و اشعار نویسندۀ بعد از آن مکرر به بیان در آمد - استفاده می‌شد لزوم گرایش به سادگی بیان بود. برای امرسون ویژگی سبک درست آن بود که هر قدر ممکن است به طبیعت نزدیک بماند چرا که طرز بیان هر قدر به طبیعت نزدیک باشد بیشتر معرف خود انسان خواهد بود. ظاهر آ همین نکته بود که وی را واداشت تا در يك سخنرانی راجع به اوصاف و احوال «دانشمند امریکائی» (American Scholar) اصرار کند که در پرورش دانشمند طبیعت، کتاب، و تاریخ همگی می‌بایست تابع جنبه انسانی وی باشد. این اندیشه در عین حال ذهن او را به این نکته سوق داد که «دین» نیز امریست که فقط مبتنی بر قدرت و اختیار وجدان انسانی است فرمانی نیست که از «خارج» بیاید بلکه چیزیست که در درون آدمی نشأت می‌گیرد. بدینگونه اینجا نیز، صدای کانت و انعکاس آنچه وی به عنوان «امر صریح غیر مشروط» مبنای وجدان و اخلاق می‌شمرد در لحن کلام امرسون جلوه دارد. در مقاله‌ی راجع به «شاعر» که در دومین مجموعه مقالات او انتشار یافت (۱۸۴۴)، این ذوق درون‌نگری امرسون تأثیر خود را در طرز تلقی او از شعر نیز آشکار کرد. امرسون در این مقاله نشان داد که در شعر چیزی که اهمیت دارد بینش و حکمت شاعرست نه ملاحظات فنی، چرا که «نه وزن بلکه سازندۀ وزن است که شعر را به وجود می‌آورد». در بین سایر آثار که در عین حال ذوق نقادی امرسون را ارائه می‌کند می‌توان يك مجموعه مقالاتش را تحت عنوان «مردان نمودگار» (Representative men) (۱۸۵۰) ذکر کرد. درین مجموعه، امرسون چند تن از نام‌آوران تاریخ را که در نظر وی نمودگار انسانیت به‌شمار بودند بررسی کرده بود: افلاطون حکیم یونان، سوئد نبرگ عارف سوئدی، مونتنی شکاک و متفکر فرانسوی، شیکسپیر شاعر انگلیسی، ناپلئون جهانجوی فرانسوی، و گوته نویسنده آلمانی. همه اینها نیز جز ناپلئون حالتی از عزلت‌جویی و گرایش به تأملات درونی نشانی می‌دادند و امرسون در این اثر نفوذ بارزی را که تامس کارلایل و کتاب «قهرمان و قهرمان‌پرستی» او در وی داشت نشان داده بود. البته طرز تلقی وی از مردان «نمودگار» با آنچه کارلایل درباره قهرمانان می‌گفت تفاوت داشت زیرا در نظر کارلایل قهرمان در هر جامعه و در هر زمان که باشد راه خود را باز می‌کند و

پیش می‌رود در صورتیکه نزد امرسون مردان نمودگار فقط فرآوردهٔ جماعت و جامعه خویشند. در هر حال کتاب امرسون، که از تأثیر کارلایل خالی نبود به جهت این اختلاف نظر و همچنین به سبب علاقه‌یی که نسبت به افلاطون نشان می‌داد و مخصوصاً به سبب آنکه نسبت به گوته زیاده‌شور و شوقی اظهار نمی‌کرد چندان مورد پسند کارلایل واقع نشد. اما چون معرف گرایشهای فکری و انعکاس رؤیاهای فلسفی امرسون به‌شمار می‌آمد در حوزه نفوذ او انتشار و رواج فوق‌العاده‌یی یافت. در واقع امرسون نه فقط این قهرمانان انسانیت را که گاه عرضهٔ انتقاد کرد بلکه در عین حال احوال و آراء آنها را آئینه‌یی ساخت تا چهرهٔ واقعی ذوق و اندیشهٔ خود را در آنها منعکس کند. در حقیقت مونتینی سیر فکر خود او را در سلوك از ظواهر ناپایدار به معقولات ثابت نشان می‌داد، و افلاطون شوق و علاقهٔ او را به دنیای وحدت عرضه می‌کرد. البته اجتماع این «مردان نمودگار» را در يك اثر فقط نوعی فلسفه التقاطی (Eclecticism) ممکن می‌کرد، و این عنوانی است که فلسفهٔ امرسون را به بهترین وجه توصیف می‌کند: فلسفه‌یی التقاطی که در عین حال آرمان‌جویی، خوش‌بینی، و اعتماد بنفس را تعلیم می‌کرد.

اما این درست چیزی بود که ناثانایل هاوثرن، از روی غریزه، با آن مخالفت داشت و در حقیقت برخلاف تعلیم امرسون که نزد وی شر وجود نداشت و انسان بالطبع گرایش به خیر نشان می‌داد، بدبینی تیره و ناخرسندی آشکار طرف‌دار تفکرها و ثورن بود.^{۱۷} هاوثرن اولین نویسندهٔ امریکایی بود که داستان‌روانشناسی (Psychological Novel) نوشت و باهنری جیمس از جمله ژرف‌بین‌ترین توصیف‌کنندگان احوال روانی در ادبیات امریکا بشمارست. مجموعهٔ قصه‌هایی که مایه شهرت او شد داستانهای دوباره گفته (۱۸۳۷) نام داشت و عنوانش ظاهراً از يك عبارت شیکسپیر اخذ شده بود.^{۱۸} اما قصه‌های وی در واقع تازه بود و کمتر از خود زندگی اصالت و تازگی نداشت. رواج و قبولی هم که نصیب این مجموعه گشت فوق‌العاده بود چنانکه لانگفلو آن را تحسین فوق‌العاده کرد و ادگارپو هم آن را - هرچند نه بقدر لانگفلو - درخور تحسین یافت. مجموعهٔ دیگرش به نام خزانه‌های يك خانه ادبایی کهنه (۱۸۴۶) که مخصوصاً واقع‌بینی با ظرافت در آن به هم آمیخته

بود مورد ستایش هرمان ملویل (۱۸۹۱-۱۸۱۹) نویسنده معروف و آفریننده داستان «موبی دیک» گشت چنانکه وی آن را همچون نشانه‌یی از قدرت حیاتی ادبیات امریکا تلقی کرد. البته اثری که مخصوصاً شهرت و آوازه او را به اوج رسانید داستانی بود به نام حرف سرخ (= The Scarlet Letter) که شهرت آن با مسافرتها ی نویسنده و با انتشار تعدادی دیگر از آثار وی مقارن گشت. بدون شك دنیای قصه‌های هاو ثورن مثل دنیای قصه‌های داستایوسکی آکنده بود از تضاد بین جنایت و تقدس اما قدرت او نیز مثل داستایوسکی مخصوصاً در بی نقاب کردن روح انسان بود، و بررسی در ژرفناهای آن. از همان قصه «خزوها» این قدرت و مهارت وی محسوس بود و ملویل حق داشت که در دنبال مطالعه آن نوشت «دوستان من، قبول بفرمائید که در کرانه‌های اوهایو مردانی دارند به وجود می آیند که به هیچوجه از شیکسپیر کمتر نیستند. روزی خواهد آمد که شما بگوئید: حالا دیگر چه کسی کتاب تازه‌یی را که یک انگلیسی نوشته باشد خواهد خواند؟»

البته در بین این «مردان» تازه بعدها نام خود ملویل بیش از هاو ثورن مورد توجه و تجلیل واقع شد. اما از يك شاعر و ادیب این زمان که مخصوصاً بطور غیر مستقیم در تحول نقد ادبی امریکا تأثیری انکارناپذیر داشت نیز باید در این ردیف نام برد: لانگفلو. در حقیقت لانگفلو، با آنکه امروز دیگر شعرش چندان مورد توجه و علاقه منتقدان نیست در عصر خویش شاعر ملی امریکا و به هر حال يك مظهر شعر امریکایی در اروپا تلقی می شد. مع هذا خود او ادبیات امریکائی را جریان تازه‌یی که به حکم ضرورت از ادبیات اروپایی - مخصوصاً انگلیسی - جدا باشد تلقی نمی کرد. در باب مسأله «ادبیات ملی» امریکا در ۱۸۴۹ به مناسبت خاطر نشان می کرد که ادبیات ما فقط به این معنی و در این حد می تواند ملی باشد که اشخاص داستانها و شیوه تفکرشان با آنچه در نزد اقوام دیگر هست تفاوت کند. از جهات دیگر امریکا می بایست ادبیات انگلیسی را همچنان دنبال کند و با آن، مرتبط بماند. مسافرتها ی هم که در اروپا کرد و آشنایی او با ادبیات و زبانهای اروپایی اثر او را وسیله‌یی کرد تا امریکا را با دنیای ماوراء بحار بهتر مربوط کند. استادی دانشگاه هاروارد هم که او را به تعلیم و تحقیق و ترجمه ادبیات اروپایی واداشت تعلیم و تفکر او را بسا

فراحنای دنیای نقد مرتبط کرد. معهدا کسی که در دانشگاه هاروارد، کار او را در تعلیم ادبیات اروپائی دنبال کرد بیش از او در امر نقادی توانست شهرت بیابد: جیمس راسل لاول. درست است که لاول (۱۸۹۱-۱۸۱۹) هم شاعر بود اما از حیث شاعری حتی بنیاده لانگفلو هم نمی‌رسید. فقط در نقد بود که بیشتر از وی اعتبار یافت و از جمله آثار انتقادی مشهور او منظومه‌یی بود به نام داستان‌ی برای نقادان (A Fable for Critics) که نام او را به عنوان منتقد مشهور کرد. این منظومه هم‌البته از لحاظ سبک و مخصوصاً از لحاظ قالب داستان‌ی چندان تازگی نداشت ولیکن روی هم رفته بهترین طنزنامه انتقادی بود که در ادبیات امریکا به وجود آمد.^{۱۹}

داستان، مضمونش اینست که فبوس یا آپولو خدای یونانی که پروردگار خورشید و هنرست در پیشه‌یی از درختان غار (laurel - tree) است به یاد دافنه می‌افتد که یک حوری جنگلی (Nymph) بود و وقتی وی او را تعقیب کرد برای آنکه از دست تعقیب فبوس خلاص شود خود را به شکل درخت غار در آورد. فبوس برای آنکه خاطره محبوبه را بهتر به خاطر آورد فرمان می‌دهد تا کسی برود و یک دسته گل سوسن برای وی بیاورد از آنکه دافنه عادت داشت موهای خویش را با این گل بیاراید. منتقدی که ستایشگر اوست می‌رود تا فرمان پروردگار هنر را به جای آورد اما در مدت غیبت او یک‌دسته از نویسندگان امریکایی به پیشگاه فبوس می‌آیند که آمدن آنها فرصتی می‌دهد تا معایب و محاسن کارشان بالحنی طنز آمیز، ولطیف به بیان آید. سرانجام منتقد باز می‌آید اما به جای دسته گل، بوته خار می‌آورد و بدینگونه گولای و حماقت خود را نشان می‌دهد. صحبت نویسندگان و آنچه منتقد در باب آنها بیان می‌کند نیز مایه ملال خدای هنر می‌شود و سرانجام وی از آن روزگاران خوش یاد می‌کند که منتقدان اصلاً وجود نداشتند. بعد، پروردگار خورشید و هنر، دستکش، عصا و کلاه خود را برمی‌دارد و آهنگ رفتن می‌کند. آنچه به این منظومه لطف خاص می‌بخشد قالب ساده و بی‌تکلف و لحن شاد و طنز آمیز آنست. لاول در طی منظومه پاره‌یی قضاوت‌های طنز آمیز که گاه نیز زیاده‌تندست اما هرگز گزنده نیست در باره نویسندگان اظهار می‌کند که بعضی از آنها زبان‌زد شده است. از آنجمله در باب امرسون می‌گوید که «کله یونانی را بردوش یک یانکی واقعی نهاده‌اند» و راجع به - برایانت می‌نویسد «به یک کوه یخ (Iceberg) صاف و خاموش» می‌ماند، و حتی به خودش

هم ابقا نمی کند، و خویشتن را نیز در حالی نشان می دهد که می خواهد از کوه پارناس (Parnassus) بالا برود و يك بار سنگین هم از عقاید ادبی (Isms) بردوش گرفته است که مانع پیش رفتن اوست و البته نمی تواند از کوه بالا برود چرا که هنوز فرق بین آواز خواندن (Singing) و موعظه کردن (Preaching) را نمی داند. در واقع با این منظومه، لاول قریحه نقادی خود را نشان داد و هرچند در نقادی هم مثل شاعری چندان توفیق درخشانی نیافت لیکن درین کار از سلف خود لانگفلو بیشتر موفق بود. آثار انتقادی او که بیشتر به صورت سخن رانی ها و مقالات مندرج در جراید و مجلات بود، شامل چندین مجلد است. نقد وی البته نه فقط دید تاریخی و وسعت تحقیق و اطلاعات او را می رساند بلکه در عین حال حاکی از دقت او در ارزیابی آثار نیز هست. با اینهمه به سبب توجه زیاد به ادبیات گذشته، و اجتناب از درگیری با مسایل جاری نقد وی غالباً کهنه و بی روح به نظر می رسد و به قول بعضی نقادان بوی کتابخانه‌یی را می دهد که هوای آزاد در آن راه ندارد.^{۲۰}

نقد لاول در واقع راه میانه‌یی بود بین نقد تعهد گریز ادگار آلن پو، و نوعی نقد تعهد گرای که امرسون توصیه می کرد و هدف آن نیل به اوج اخلاق و وحدت انسانی بود. اما بیرون از حوزه دانشگاه و کلیسا که نقد لاول و نقد امرسون با آنها پیوند داشت نقدی که در جراید و مجلات عرضه می شد درین زمان دو منتقد نام آور را بلند آوازه ساخت - ویپل، و استدمن - که هرچند یکی عضو بانک و آند دیگری دلال «وال استریت» بود، اما تأثیر قابل ملاحظه‌یی در ادبیات عصر برجای نهادند. ادموند استدمن (۱۸۳۳-۱۹۰۸) در مقابل این سؤال که نقد چیست جوابش این بود که «نقد عبارتست از هنری که ... معلوم می کند هر اثر ادبی تا چه حد با آنچه «درست» (Right) است انطباق دارد»^{۲۱} در کتاب طبیعت و عناصر شاعری (۱۸۹۲) بین فکر تعهد گریزی پو و اندیشه تعهد گرایی رایج در نزد اکثر صاحب نظران عصر تلفیقی به وجود آورد و مدعی شد که شعر عبارتست از آفریدن زیبایی خالص چرا که پای بندی آن به ملاحظات اخلاقی ممکن است این زیان را به تقوی و فضیلت وارد آورد که آن را نفرت انگیز جلوه دهد. اما خود او میزانی که برای ارزیابی آثار و شناخت آنچه در اثر ادبی «درست» تلقی می شود به کار می برد یا توصیه

می کرد عبارت بود از رعایت وحدت و تعادل بین مفاهیم «حقیقت، زیبایی، و اخلاق» و این میزانی بود که در عین حال معرف روح سازشکارانه يك دلال وال استریت می توانست باشد. در حقیقت وی درین طرز تفکر تا حد زیادی با امرسون شباهت داشت اما نه فقط در علاقه به «زیبائی خالص» نسبت به طرز تفکر ادگارپو و گرایش نشان داده بود بلکه يك ویژگی دیگر هم در نقد او بود که یادآور نقد ادگارپو - که استدمن به آثارش علاقه یی داشت - می توانست باشد: نفرت از تعلیم گرایی (Didacticism). اما ادوین پرسی ویپل (۱۸۸۶-۱۸۱۹) که در نقادی همچون ادگارپو و جیمس لاول تلقی می شد سالها در شهر بوستون به نشر مقالات و ایراد سخنرانی هایی در باب مسایل ادبی پرداخت. مجموعه مقالات او شامل چندین مجلد می شد و تأثیر این مقالات چندان بود که بعضی نویسندگان عصر وی را «از قابل ترین نویسندگان مقالات انتقادی» تلقی کردند.^{۲۲} مثل کالریج شاعر انگلیسی که وی در باب نقد او بررسی جالبی هم انجام داد، ویپل نیز معتقد بود که منتقد برای ارزیابی آثار ادبی می بایست خود را در جای نویسندگان آنها قرار دهد و عوامل و محرکات آنها را به درستی درك کند. ازین رو نقد بسیاری از منتقدان را که در واقع جز به وجود خود توجه ندارند و ذوق و پسند خود را ملاك و ضابطه ذوق و زیبایی تلقی می کنند در خور انتقاد می یافت. يك ویژگی قابل تحسین در نقد کالریج به اعتقاد وی این نکته بود که او نقد را به جای آنکه به بررسی و نظارت در آثار ادبی بپردازد به تفسیر و تعبیر آنها رهبری کرد.

البته نقد امثال ویپل و استدمن، با آنکه در محیط فکر و ادب امریکایی تأثیر قابل ملاحظه یی داشت در واقع معرف افکار و عقاید جاری و رایج بود آنچه نغمه تازه یی را در نقد این روزگاران سرداد تعلیم والت ویتمن بود که غیر از جنبه شاعری به عنوان منتقد نیز در ادبیات امریکا نقش جالب و تازه یی داشت. والت ویتمن (۱۸۱۹-۱۸۹۲) را پیغامبر دموکراسی امریکا خوانده اند و در حقیقت اگر در سراسر ادبیات گذشته امریکا يك شاعر نامدار توانسته باشد در عین آنکه امریکایی باقی می ماند با تمام خلق دنیا صحبت کند کسی جز همین والت ویتمن نیست. مجموعه اشعار او بنام برگهای علف که اولین بار در ۱۸۵۵ نشر یافت علاقه و ستایش امرسون را به شدت

برانگیخت اما منتقدان غالباً آن را شایسته نکوهش یافتند و يك نویسنده معروف عصر که شاعر نسخه‌یی از آن را برای وی فرستاده بود آنرا به آتش افکند. چاپهای بعد، که هر دفعه اشعار دیگر و تازه‌تری را نیز متضمن بود، از کتاب نشر شد اما همچنان غالباً با مخالفت و نفرت اکثریت منتقدان مواجه ماند و طرز تلقی شاعر از مسایل جنسی مخصوصاً آن را در نظر طرفداران عفت و اخلاق فوق‌العاده‌منفور کرد چنانکه ده سال بعد از نشر اولین چاپ کتاب نیز، شاعر را به سبب آنکه گوینده چنان اشعار است از يك کار اداری برکنار کردند. این اولین چاپ کتاب که به خرج خود شاعر منتشر شد مقدمه‌یی هم داشت که آن را در چاپهای بعد حذف کرد و فقط در پایان عمر، با بعضی دستکاریها آن را دوباره ضمن مجموعه آثار منشورخویش نشر نمود. این مقدمه البته به سبب اشتغال بر ملاحظات انتقادی از لحاظ تاریخ نقد ادبی جالب است و حتی بعضی محققان آن را از حیث اهمیت، تازگی، و قدرت بیان با مقدمه‌یی که ویکتور هوگو شاعر فرانسوی بر نمایشنامه معروف کرامول نوشت قابل مقایسه شمرده‌اند.^{۲۳} اما آنچه ویتمن را به عنوان پیغمبر دموکراسی زبانزد کرد گذشته از مقدمه و پاره‌یی اشعار برگزیده علف يك اثر منشور او بود به نام «چشم انداز-های دموکراسی» (Democratic Vistas) که وی در طی آن کوشید نشان دهد دموکراسی امریکا به ادبیات تازه‌یی نیاز دارد که با عصر تازه، و وضع نژادی، و حکومت امریکا مناسب باشد. البته شعر والت ویتمن مثل وجود خود او معجونی متناقض و درهم بود از علائق بهیمی و انسانی، عقاید مسیحی و شرك آمیز، گرایش-های فردی و اجتماعی و تمایلات عرفانی و شهوتناك. به يك تعبیر می‌توان گفت او يك نوع ژان ژاک روسوی امریکایی بود که احساسات و ادراکات خود را به شعر ترجمه می‌کرد. در واقع گرایش به نوعی روشنی درونی، و مخصوصاً علاقه پرستش آمیز نسبت به طبیعت، و همچنین استغراق در رؤیاهای شاعرانه و در عین حال شهوانی او را به ژان ژاک روسو که مثل خود او دموکراسی را همچون يك هدیه ناشی از «پیمان اجتماعی» (Contrat social) انسانها می‌نگریست نزدیک می‌کرد. چنانکه وی نیز مثل روسو از تربیت و تعلیم منظم مدرسه‌یی محروم بود و فقط با سعی و مجاهده شخصی توانسته بود از دانش و معرفت بهره‌یی به دست بیاورد. به علاوه، چون ویتمن از میان مردم برخاست و هم‌درمیان مردم زیست تا حدی طبیعی هم بود که به دموکراسی

علاقه و اعتقاد تام پیدا کند و عجب نیست که سه سال بعد از نشر اولین چاپ مجموعه شعرش هنری دیوید تارو (۱۸۶۲-۱۸۱۷) شاعرو نویسنده معروف که وی را ملاقات کرد او را بزرگترین دموکراتی که وی در تمام عمر خویش دیده است خواند. طرفه آنست که این دموکرات گرایبی هم به هیچوجه مانع نشد که او در تمام عمر حالت استقلال جویی و فردگرایی خود را با سرسختی تمام حفظ کند و حتی رنجوری سالهای پایان عمرش نیز چیزی ازین سرسختی و استقلال وی نکاست. شعرویتن نیز معرف این استقلال روحی بود و آنچه او را درین زمینه با امرسون نزدیک می کرد این بود که او نیز مثل امرسون کار شاعر را نوعی پیغامبری تلقی می کرد. در واقع اولین نکته‌یی که توجه خواننده شرقی را در مطالعه برگهای علف برمی انگیزد ذوق و احساس نوعی فلسفه وحدت وجودی است در آن اشعار. بدون شك در قلمرو این وحدت وجود طبیعی نیز، هم ذوق فردگرایی می توانست مجال رشد بیابد هم تمایلات دموکراسی. به علاوه، فلسفه «برترگرایی» یا لااقل شخص امرسون نیز ظاهراً در توسعه این نوع اندیشه عرفانی ویتن بی تأثیر نبوده است. در هر حال این گرایش عرفانی او را با تفکر شرقی پیوند می دهد و در عین حال با تمام جهانیان، تمام زحمتکشان و رنجبران جهان برادر می سازد. البته این علاقه به دموکراسی برای کسانی که در سالهای پیش و پس «جنگ انفصال» هرگونه اندیشه‌یی ازین قبیل را نوعی «رؤیای مدینه فاضله» تلقی می کردند خطرناك تلقی می شد و به همین سبب بود که ویتن در دوره حیات خویش به عنوان شاعر چندان مقبول نشد و مجموعه اشعارش که طی چندین چاپ اشعار تازه‌یی را نیز دربرمی گرفت سی سال طول کشید تا سرانجام توانست برای شاعر آن اندازه عایدی حاصل کند که با آن برای پایان عمر خویش خانه‌یی بخرد. سبب این ناقبولی را منتقدان گاه متوجه خود شاعر می کنند که فی المثل چون به همجنس بارگی منسوب شد نفرت و بیعلاقگی مردم را برضد خویش برانگیخت. اما درین باره جای تأمل هست و بیشك می بایست سبب این ناقبولی شاعر را در شعر وی - نه در خود وی - جستجو کرد.^{۲۴} نه آیا وی بر خلاف بسیاری از شاعران دیگر به جای آنکه از عشق و زیبایی و درد و مرگ صحبت کند همه جا از صلح و برادری و عدالت و انسانیت سخن می گفت که البته مطلوب طبع محافظه کاران عصر نبود؟ ازین گذشته آزادی و بیقیدی بارزی هم که

در مورد وزن و قالب نشان می‌داد و لحن خودستایانه‌یی که در بعضی اشعارش جلوه داشت امری بود که نمی‌توانست او را در نظر بسیاری از منتقدان مقبول نماید. اینهمه، خیلی بیش از عیب همجنس بارگی او را نزد رهبران ذوق عامه نامطبوع می‌کرد و البته با چنین احوالی بیدولتی و ناقبولی او نمی‌توانست خلاف انتظار باشد. طرفه آنست که حتی بررغم بی‌سامانیهای اخلاقی و سیاسی هم که در دنبال جنگهای انفصال در امریکا روی نمود و امیدها و پیشگوییهای وی را نقش بر آب کرد، باز ویتمن در «چشم اندازها» اصرار داشت نشان دهد که دموکراسی مکتب تربیتی است که آدم‌های طراز اول می‌سازد.^{۲۵}

جنبه نقادی اثر ویتمن که تا مدت‌ها بعد از وی چندان مورد اعتنا نبود، درین اواخر توجه عده زیادی از محققان را جلب کرده است و برخی از پژوهندگان اخیر او را در این زمینه حتی بر ادگارپو نیز ترجیح داده‌اند. حق آنست که وی هرچند با آثار ادبی یونانی و با کتاب مقدس آشنایی داشت، نسبت به آثار کسانی چون میلتون، جانسون و تا کری بی‌علاقه بود و درمورد نویسندگانی چون شیکسپیر، کالریج، گوته، کارلایل و دیکنس ستایش داشت اما در آنچه به ادبیات امریکایی معاصر وی مربوط می‌شد اطلاعاتش اندک و غالباً محدود بود به آنچه از روی اتفاق خوانده بود یا آنچه نسبت به نویسندگان آنها احساس علاقه داشت. مع هذا در «نقد نظری» ملاحظاته قابل ملاحظه بود و در واقع هرچند درین باب هم آراء او در طی زمان تا حدی معروض تعدیل و تبدیل گشت باز اساس آن عبارت بود از اینکه وی در هر حال طالب ادبیات تازه‌یی بود که ناشی از اقتضای دموکراسی باشد و سبک و شیوه‌یی را توصیه می‌کرد که از «درون» برآید نه اینکه از «بیرون» بر شاعر تحمیل شود. در «مقدمه» معروف برگهای علف خاطر نشان می‌کرد که ادبیات امریکا می‌بایست مستقل باشد و خود به تنهایی برای حوایج خویش کفایت کند. به علاوه می‌بایست بتواند محیط، تاریخ، و اختلاط نژادی را که ویژگی میراث ملی امریکا است منعکس نماید. نه فقط مثل امرسون تأکید داشت که شاعر می‌بایست رهبری قوم را تعهد کند بلکه مثل «وردزورث» معتقد بود که شاعر می‌بایست در زندگی گذرنده و عادی روزانه انسان آنچه را اصیل، باقی، و پایدار است ارائه کند. خود این مقدمه در بعضی موارد چیزی از روح و آهنگ شعر را تجسم می‌دهد و گاه با اشعاری

که در دیوان شاعر هست قرابت و شباهت بارزی دارد. در چشم اندازهای دموکراسی، در مقابل مسایل و دشواریهایی که امریکا در پیش دارد تأثیر قاطعی را که يك ادبیات ملی در تربیت توده مردم دارد نشان می‌دهد. و یتمن با آنکه نسبت به بعضی عناصر مکتب رمانتیک و همچنین نسبت به پاره‌یی ویژگیهای مکتب واقع‌گرایی مخالفت شدید دارد با هر دو مکتب از بعضی جهات جنبه‌های مشترك دارد^{۲۶} که خوض در آنها از حوصله این مقام بیرونست. در هر حال آنچه به شعر و حتی به نقد و یتمن ویژگی بارزی می‌بخشد نوعی احساس یگانگی (uniqueness) است که در شاعر هست. وی خود را يك امریکایی و يك دموکرات می‌بیند و مجموع این احوال از وی شاعری به وجود می‌آورد که قبل از وی نبوده است. چرا که به اعتقاد وی شاعران و نویسندگان کشورهای قدیم همگی بیش و کم با مفهوم طبقات و مراتب اجتماعی سروکار دارند. معهذا چون شعر و ادب آینه‌یی الهی (Divine Mirror) از احوال طبقات عامه است وی شاعران و نویسندگانی را که نسبت به دموکراسی نظر یا وضع مساعدی نداشته‌اند در خور نکوهش می‌یابد. از آنجمله بررغم اعجابی که نسبت به شیکسپیر دارد روح «فئودالی» او را قابل سرزنش می‌بیند، در و التراسکات روح ضد دموکراسی می‌یابد، و تنی‌سون را هم عاری از مفهوم دموکراسی نشان می‌دهد. با آنکه در اواخر عمر، از وحدت و برادری انسانها سخن می‌گوید، شیفتگی او نسبت به دموکراسی امریکا او را می‌دارد که علیرغم نابسامانی‌های نومیدی انگیز باز آینده را از آن امریکا بداند و از آن دموکراسی. درست است که برخلاف پیشگویی او آینده به امریکا تعلق نگرفت، اما او خود - بررغم ناقبولیهایی و بی‌اعتنایی‌هایی که در سرزمین محبوب خویش بروی تحمیل شد - آینده را تا حدی تسخیر کرد. چنانکه شاید بتوان گفت^{۲۷} از تمام نویسندگان امریکایی شاید مارك تواین بیش از همه در خارج از امریکا محبوبیت دارد، و ادگار پو بیش از همه در کشور. های لاتینی مورد تحسین واقع شده است اما امروز هیچ شاعر امریکا در ادبیات دنیا اعتباری بیشتر و وضعی استوارتر از والت و یتمن ندارد.

دوران زراندود پیروزی واقع‌گرایی (Triumph of Realism) که معرف فرهنگ امریکادر دوره بعد از جنگ انفصال است يك نام درخشان دیگر را بر سلسله نام‌هایی که

موجب شهرت امریکا در ادبیات جهانی شد درافزود: مارك تواین. اما در نقد ادبی نام درخشانی که بر ادبیات امریکایی این دوره غلبه داشت نام يك دوست شاعر و داستان‌نویس او بود: ویلیام هاوِلز. بدون شك در بین انبوه نویسندگان و شاعران ایندوره که فکر واقع‌گرائی (Realism) و نهضت رنگ محلی (Local - color - Movement) نیروی تحرك و تحول تازه‌یی به آن می‌داد نمی‌توان تمام جریان ادبیات را در خطوط چند سیمای محدود ترسیم کرد لیکن چون صحبت از نقد ادبی است ناچار باید به ذکر نام چندتن از نقادان اواخر قرن، که بعضی از آنها در اوایل قرن حاضر نیز فعالیت خود را ادامه دادند، اکتفا کرد. تحرك و تحول تازه‌یی را که درین دوران مشهودست، از طرز تلقی جامعه ادبی امریکا از مارك تواین (-۱۸۳۵ تا ۱۹۱۰) می‌توان دریافت. وی امروز اولین نویسنده امریکایی که نمودگار- (represen tative) دنیای داخلی امریکا است بشمار می‌آید.^{۲۸} و این نکته معرف عمق نفوذ اوست معه‌ذا در همان سال وفاتش وقتی يك منتقد امریکایی در طی اثری انتقادی نام او را در ردیف امثال ام‌رسون، و هاوِثورن ذکر کرد چنان حیرت و غوغایی در محیط دانشگاهیان در گرفت که به قول «منکن» گویی زنی سراپا عریان از محوطه وسیع دانشگاه عبور کرده باشد.^{۲۹} با اینهمه، تأثیر وجود این «زن سراپا عریان» در ادبیات جدید امریکایی به قدری بود که کلام ارنست همینگوی در حق وی یادآور گفته معروف يك نویسنده روس شد در باب گوگول. به موجب قول همینگوی: «تمام ادبیات جدید امریکایی حاصل يك کتاب مارك تواین است: هاگل‌بری- فین... پیش از آن، چیزی وجود نداشت. بعد از آن هم چیزی به آن خوبی به وجود نیامد.»^{۳۰}

بدون شك تمام این ادبیات جدید امریکایی هم در آنچه به داستان‌نویسی رئالیست ارتباط دارد، در قسمت عمده‌یی از دوران شکوفایی خویش، از نقد ویلیام- هاوِلز متأثر بود.

ویلیام دین هاوِلز (۱۸۳۷-۱۹۲۰) هم مثل دوست خویش مارك تواین فرزند سرزمین مغرب و فاقد تربیت و تهذیب منظم مدرسه‌یی بود لیکن مارك تواین با ظرافتها و خوش طبعی‌های خویش قلوب عامه را مسخر کرد و وی با شیوه داستان‌نویسی خود

تمام واقعیت زندگی را به تسخیر ادبیات در آورد. وی که از اوایل حال به شدت تحت تأثیر سبک لو تولستوی بود فکر واقع گرایی را با شور و علاقه بسیار ترویج و توصیه کرد. درست است که امروز دیگر چندان آثار او را - که از نقد و داستان و یادداشت و گزارش سفر روی هم رفته بالغ بر هشتاد مجلد می شود - نمی خوانند اما تأثیر او در ادبیات امریکایی و در توسعه و ترویج شیوه واقع گرایی بسیار بود. این واقع گرایی در نزد او منجر به نوعی آیین پرستش شده بود. این آیین راوی نه فقط در طی آثار ابداعی خویش دنبال کرد بلکه در آثار انتقادی خود نیز آن را ترویج و تعلیم نمود. در بین اینگونه آثار انتقادی او شاعران جدید ایتالیا (۱۸۸۷)، نقد و داستان (۱۸۹۱)، دوستان و آشنایان ادبی (۱۹۰۰)، زنان قهرمان در داستان (۱۹۰۱)، ادبیات و زندگی (۱۹۱۰)، و رساله‌یی به عنوان هادک تو این من (۱۹۱۰) درخور ذکر به نظر می آید. نظریه‌یی که وی در طی این آثار راجع به داستان نویسی تبلیغ و تعلیم می کرد غیر از دموکراسی امریکایی و پیشرفت علوم مادی، بر مفهوم اخلاقی لو تولستوی، و بر تعلیم تن در باب قاعده ترتب معلول بر علت مبتنی بود. واقع گرایی در نظر وی عبارت بود از موافقت تام با تجربه و از رعایت قاعده احتمال پذیری در آنچه مربوط می شد به محرکات و اسباب. به عبارت دیگر واقع گرایی عبارت می شد از نوعی دموکراسی در قلمرو ذوق چنانکه وظیفه واقع گرایی هم در قلمرو هنر عبارت از این بود که احساسات عمومی و مشترك افراد عادی و معمولی را توجیه و تفسیر کند. این گرایش به افراد عادی و به زندگی و احساسات آنها سبب می شد که هاوِلز به جای ادبیات گذشته به ادبیات معاصر توجه کند. درین باره حتی به صراحت خاطرنشان می کرد که آثار گذشته مثل کسانی که آن آثار را به وجود آورده اند مرده اند. به علاوه وی نیز مثل والت ویتمن ادبیات گذشته را غالباً بدان سبب که روح دموکراسی در آن جلوه نداشت محکوم می کرد. مفهوم «هنر برای هنر» هم در نظر وی دعوی بود که در زندگی واقعی نمی توانست جایی داشته باشد. هاوِلز به طعنه می گفت که با این گونه دعاوی در واقع روح اشرافی که از حوزه سیاست و اجتماع طرد شده است، سنگر و پناهگاه تازه‌یی در ادبیات برای خود می جوید. چون، آن ادعای برتری که سابق از باب نژاد و نسب اظهار می شد اکنون از باب ذوق و دریافت هنری اظهار می شود و در هر حال چیزی جز غرور و افاده بیجا نیست. هنر واقعی به اعتقاد هاوِلز

در حقیقت فقط تفسیر و تعبیر زندگی است و به همین سبب برای ارزیابی آن نیز ملاک و معیاری جز توافق با واقعیت زندگی وجود ندارد.

هاولز البته خود يك داستان‌نویس پرکار بود و اینکه در همان دوره فعالیت ادبی او يك داستان‌نویس دیگر - هنری جیمس که خود يك تن از دوستان وی بود - نیز مثل او به نقد داستان شوق و علاقه بسیار اظهار کرد نشان می‌دهد که در آن دوره نقد ادبی هم به پیروی از ذوق و سلیقه عامه داستان‌نویسی را همچون مهمترین فعالیت ادبی در امریکا تلقی می‌کرده است.

در واقع در طی همین سالهای بین جنگ انفصال و جنگ جهانی اول بود که داستان‌نویسی در امریکا وسعت و تنوع فوق‌العاده یافت. از جمله برت هارت (۱۹۰۱-۱۸۳۹) با آنچه «رنگ محلی» خوانده می‌شد به داستانهای خویش عمق يك طبیعت-گرایی (Naturalism) واقعی داد، فرانسیس کرافورد (۱۹۰۹-۱۸۵۴) در قسمتی از داستانهای خویش گرایش به دنیای شرق نشان داد، استفن کرین (۱۹۰۰-۱۸۷۱) داستان زندگی مردم عادی کوچه و بازار را با اسلوب روایی ساده نوشت، فرانک نوریس (۱۹۰۲-۱۸۷۰) داستان را وسیله‌ی برای نزدیک شدن واقعی به مسایل زندگی کرد، اُ هنری (۱۹۱۰-۱۸۶۲) در ابداع قصه‌هایی که پایان آنها غالباً به کلی خلاف انتظارست قدرت و مهارتی جالب ارائه کرد، و جک لندن (۱۹۱۶-۱۸۷۶) در داستانهای خویش سر «تنازع بقای» داروین، و مفهوم «مرد برتر» نیچه را به شیوه‌ی بدیع پرورش داد. چنانکه خود هنری جیمس هم که بعد از سالها تحصیل و مسافرت در اروپا سرانجام در انگلستان رحل اقامت افکند و آنجا در آخرین سال حیات خویش به تابعیت بریتانیا هم درآمد، تجربه‌های تازه در باب داستان‌نویسی کرد.

این هنری جیمس (۱۹۱۶-۱۸۴۳) هم برادر کوچک ویلیام جمس (۱۹۱۰-۱۸۴۲) فیلسوف معروف امریکایی بود و با آنکه در داستان‌نویسی قدرت و قریحه کم‌نظیری ارائه کرد، تا این اواخر، هم در انگلستان که وطن ثانی او به‌شمار می‌آمد و هم در امریکا که وطن نخستین و زادگاه او بود از محبوبیت و شهرتی که سزای او بود محروم مانده بود. تربیت جهان‌وطنی، نفرت از طرز زندگی منفعت‌جویانه و مادی،

علاقه به دوستان اروپائی، و گرایش به تجرد و عزلت که تاحدی از بیماری ناشی می- شد از وی يك وجود منزوی (isolé) ساخت که برای اوزندگی در هنر خلاصه می شد و تقریباً به همان نیز خاتمه می یافت. این آثار هنری، چنانکه دوست نویسنده و منتقد او هاو لز خاطر نشان می کرد، هنری جمس را بیشتر يك تصویر پرداز نشان می داد. مع هذا آنچه وی از زندگی امریکایی تصویر می کرد نزد نقادان مبنی بر «رنگ محلی» و بر شناخت عمیق واقعی آن تلقی نمی شد و اینان به همین سبب مکرر او را هدف ملامت کردند. در انگلستان هم اسکار وایلد شیوه نویسندگی او را پرتکلف می یافت و اچ. جی. ولز آثار وی را به کلیسایی فوق العاده روشن اما به کلی خالی تشبیه می- کرد. با اینهمه آنجا که وی احوال امریکائیان مسافرو کسانی را که از «دنیای جدید» به اروپا می آمدند تصویر می کرد غالباً کار وی موفق و مطبوع بود. خاصه که در توصیف آنها به عوامل روانی و اخلاقی که آنها را به موجودهای دیگر، موجودهایی که دیگر نمی توانستند در بین یانکی ها زندگی کنند تبدیل می کرد، می پرداخت و داستان را به قلمرو روانشناسی وارد می کرد. به علاوه ارزش داستانهای وی هر چه باشد ملاحظات انتقادی او در باب داستان نویسی مخصوصاً در خور توجه است. بدون شك توجه هاو لز و هنری جیمس به نقد داستان حاکی از اهمیت فوق- العاده داستان نویسی بود در ادبیات این عصر، و طرفه آنکه حتی سیدنی لینیر (۱۸۴۲-۱۸۸۱) يك شاعر ایندوره هم که دست به نقدی زد غیر از آنچه در باب ارتباط بین شعر و موسیقی نوشت به مسایل مربوط به داستان نویسی و اصول آن نیز علاقه نشان داد. اما هنری جیمس اگر در نقدی اهمیت بیشتر دارد مخصوصاً از آنروست که نقدهای وی نو آوریهایش را که در زمینه داستان نویسی قابل ملاحظه است توجیه و تفسیر می کند.^{۳۱} خود او در داستانهای خویش برای تعدادی از نویسندگان جوان مثل ادیث وارتن (۱۸۶۲-۱۹۳۷) ویلیام فاکنر (۱۸۹۷-۱۹۶۲)، ارنست همینگوی (۱۸۹۹-۱۹۶۱) سرمشقی تلقی شد مع هذا استغراق او در هنر و وسواسی که در مورد صورت و قالب داستان داشت، پارهیی دیگر از پیروان او را شاید تا سر حد قالب- پرستی (Formalism) و اندیشه «هنر برای هنر» هم کشانیده است. هنری جیمس خود خیلی بیش از هاو لز با سنت های گذشته و با آنچه آرمان جویی (idealism) خوانده می شود پیوند داشت و لیکن آنچه در اثر او نفوذ واقعی داشت با مقتضیات فکر

واقع گرایی و روح علمی عصر بی ارتباط به نظر نمی رسید. وی رمز گرایی (Symbolism) هاو ثورن، آرمانجویی امرسون، و جهان وطنی لاول را درخویشتن جمع آورده بود و درباب این هر سه تن نیز مقالات انتقادی جالب نوشت. معهذا دربین آثار انتقادی او غیر از مقدمه هایی که بر بعضی چاپهای اروپایی داستانهایش نوشت، يك رساله به نام «هنر داستان» درخور ذکر است که معرف تفکر او درباب داستان نویسی است. به اعتقاد جیمس داستان می بایست در عین حال هم تصویر (Picture) باشد و هم فکر (idea). به علاوه بیش از آنکه مایه خوشایندی گردد می باید زندگی را تصویر نماید. شیوه نقد او در اواخر عمر چنانکه خانم وارثون خاطر نشان می کند تقریباً بیشتر مبتنی بر جهات فنی شده بود.^{۳۲} با اینهمه، مسأله ارتباط بین زندگی و ادبیات بعد از هنری جیمس و ویلیام هاو از همچنان يك موضوع بحث عمده نقد ادبی ماند و این رشته را باید در بررسی قرن بیستم دنبال کرد.

نقد ادبی، مادام که اصرار دارد تا هر اثر برجسته یا هر نهضت نو خاسته را نیز از طریق سابقه تاریخی و زمینه قبلی آن توجیه کند تبیین این نکته را دشوار خواهد یافت که ادبیات روسیه چگونه توانست تقریباً همزمان با اروپای غربی در قرن نوزدهم و فقط بعد از يك قرن آشنایی با ادبیات اروپایی يك اوج رمانتیسم را در آثار پوشکین و يك قله رئالیسم را در آثار گوگول ارائه کند. در واقع بعضی منتقدان اخیر در توجیه این «معجزه» بر استعداد و نبوغ شاعران و نویسندگان این عصر تکیه دارند و برخی دیگر وجود سنت‌های کهن شعر و قصه عامیانه را در پیدایش و پرورش این استعداد و نبوغ قابل ملاحظه دانسته‌اند. این سنت‌های کهن در حقیقت شامل يك سلسله قصه‌های منظوم حماسی بود که عامه آنها را داستان گذشته (Stariny) و منتقدان غالباً آنها را داستان (Byline) خوانده‌اند، و از قرن‌ها پیش همواره به وسیله خنیاگران دوره گرد (Skomorokhi) نظم و انشاد میشد. این خنیاگران که در دوران قبل از ظهور خاندان رمانوف، در دربار ملوک طوایف روسیه که گاه تعداد آنها بالغ بر شصت فرمانروای محلی میشد، این گونه داستان‌ها را مخصوصاً در اوکراین، نوگورود، و مسکو همه جا نقل و نشر می کردند داستان‌هاشان بر رغم مخالفتی که کلیسا نسبت به آنها و نسبت به هر آنچه در نظر آن تفریح محض و لغو و باطل بود اظهار می کرد در نزد عامه فوق العاده مقبول و مورد توجه بود. يك نکته جالب در باب این داستان‌ها و قهرمانان آنها که به عنوان بهادر (= Bogatyr) توصیف می شدند شباهت پاره‌یی احوال این بهادران است با آنچه در حماسه‌های ایرانی در باب رستم - خاصه قصه‌های راجع به هفت خان و قصه رستم و سهراب - آمده است. البته ارتباط دیرینه ایرانیان با نواحی جنوب روسیه سابقه‌یی بسیار دراز دارد و احتمال دارد پیوند این داستان‌های

قوم روس با حماسه‌های ایرانی خیلی کهنه باشد اما آنچه بیشتر احتمال می‌رود آنست که پاره‌یی اقوام مسیحی قفقاز یا ترك این حکایات ایرانی را از خیلی قدیم وارد داستانهای عامیانه روس کرده باشند. در هر حال، هر چند این نفوذ ایرانی معلوم نیست به چه نحوی در ادبیات عامیانه روس وارد شده باشد، روابط بین روس و ایران، در دوره اسلام درمآخذ ایرانی انعکاس بارز دارد و اگر هم ریشه بعضی از این داستانهای عامیانه ایرانی است^۱ مضمون آنها همواره زندگی واقعی و آرمان روسی را نشان می‌دهد و با آنکه از قرنهای دراز قبل از عهد رومانوف‌ها وجود داشت فقط در قرن هفدهم تا نوزدهم بود که در جمع و تدوین آنها اهتمام شد. به علاوه، اشعار مذهبی نیز که از قدیم به وسیله کشیشان ارتدکس به وجود آمده بود و در طی آنها اساطیر دینی، و افسانه‌های انجیل و تورات و احوال قدیسان و زاهدان قدیم نقل می‌شد يك سنت روحانی و دینی را عرضه می‌کرد که زایران دوره گرد، و کسانی که می‌خواستند عامه را به توبه و ریاضت تشویق نمایند، آنها را در شهرها و ولایات غالباً به صورت دسته جمعی می‌خواندند و البته کلیسا نیز آنها را حمایت و تشویق می‌کرد. از اینها گذشته تصنیف‌های مربوط به اعیاد و جشنها، ترانه‌های مخصوص به آداب و رسوم جاری و همچنین بازیها و تقلیدهای نمایشی که نیز به وسیله خنیاگران دوره گرد به اجرا در می‌آمد قسمتی از مجموعه این سنت‌های کهنه را در بر می‌گرفت و این سنت‌ها که قبل از تدوین شدن همچنان در افسوا و شایع و رایج بود، و در عین حال شامل ضرب المثلها و قصه‌های تجربه آموز و عبرت انگیز نیز می‌شد، ناچار در پیدایش و پرورش قریحه شاعران و نویسندگان تأثیر قوی داشت.

البته آشنایی فرهنگ روسیه با شیوه‌های اروپایی که در اشعار پوشکین و داستانهای گوگول به اوج اعتلاء خویش رسید سابقه طولانی ندارد و فقط از اوایل قرن هجدهم که پتر کبیر تزار روسیه (۱۷۲۵-۱۶۸۹) در دنبال مسافرتها‌یی که به اروپا کرد و زد و خوردهایی که با شارل دوازدهم پادشاه سوئد انجام داد بالاخره توانست بر روی روسیه «پنجره‌یی» به سوی اروپا بگشاید آغاز می‌شود. مع هذا سعی در اینکه وجود سنت‌های کهن ادبیات عامیانه را به عنوان نوعی سابقه اروپایی برای روسیه بشمارند البته مستلزم قبول این فرض است که روسیه از قدیم مع الواسطه دنیای بیزانس با

سرچشمه فرهنگ غربی - یونان باستانی - مربوط بوده باشد و تنها متعاقب استیلای تاتاریک چند ازین ارتباط با اروپا جدا مانده باشد و این ادعایی است که بعضی منتقدان در توجیه استمرار فرهنگ روسیه به آن متمسک هم شده اند^۱ اما این فرض اثباتش از لحاظ تاریخی خالی از اشکال نیست چرا که قرنهای قبل از عهد تاتار، از ولادیمیر مقدس شاهزاده کی‌یف روسیه که در ۹۸۸ در دنبال ازدواج با آنا دختر قیصر بیزانس به آیین مسیح گروید به عنوان خاقان یاد کرده اند و این نکته نشان می‌دهد که در آن بهجوه قرون وسطی تا چه حد بین روسیه و اروپا تفاوت وجود داشته است^۲ و البته قراین دیگر نیز بسیارست که این رنگ آسیایی را در فرهنگ قدیم قوم روس نشان می‌دهد. اما این نیز محقق است که هر چند «پنجره» اروپا را پتر کبیر بر روی روسیه گشود، از مدت‌ها قبل از وی نیز توجه به تقلید از اروپا در دربار مسکو رواج یافته بود. از جمله در سال ۱۶۲۹ در عهد تزار میخائیل فئودورویچ بندبازی فرنگی وجود داشت که به تماشائیان یاد می‌داد چگونه می‌توان با بند و طناب رقصید و هر گونه حرکات مطبوع و موزون به جای آورد. در سنه ۱۶۷۰ در دربار تزار الکسیس جشنی برپا شد و آلمانها در آنجا به شیوه اروپایی زدند و رقصیدند و هنرنمایی کردند. اینهمه نشان می‌داد که دربار تزار به هر گونه هست می‌خواهد به دنیای اروپا راه پیدا کند و فقط دست پتر بود که پنجره‌یی به این دنیا گشود. به علاوه مراوده با دنیای شرق و تبادل سفیران و بازرگانان بین دربار مسکو با دربار میرزایان هرات، شروانشان، مغول‌هند، و امیران بخارا^۳ در خاطر خاقان روس که اکنون تزار خوانده می‌شد و خود را در واقع وارث قیصرهای قدیم قسطنطنیه می‌دید این اندیشه را تلقین می‌کرد که می‌بایست خود را با اروپا، و با دولتهای مسیحی آن، بیشتر مربوط و منسوب کند.

اما پنجره‌یی که پتر کبیر گشود، مخصوصاً در دنبال مساعی یک جانشین لایق وی، کاترین دوم، نه فقط گرمای مطبوع رنسانس بلکه سپیده صبح «روشنگری» را نیز به درون دنیای سرد و تیره قلمرو تزار کشانید و ادبیات روسیه در یک محیط کلاسیک اروپایی ولادت یافت. معیناً برای گشودن این «پنجره» پتر چنان زور و فشاری به کار برد که آنچه می‌بایست چهارچوبه این پنجره باشد - سنت‌های ملی - یک چند

به کلی زیروزبر شد. دوران پطر کبیر برای تاریخ و تمدن روسیه اهمیت بسیار دارد اما از لحاظ ادبی اهمیتش ذاتی نیست عرضی است. نه فقط به آن جهت که تأثیر آنچه درین دوره برای پیشرفت تمدن در روسیه انجام شد می‌بایست درنسل دیگر ظاهر شود بلکه مخصوصاً از آن لحاظ که درین دوره به اندازه‌ی همت‌ها به کارهای عملی مصروف بود که کسی فرصت برای توجه به شعر و هنر نداشت. حتی تفریح هم درین دوره تقریباً هدف و غایتی سودجویانه داشت چرا که پطر مردم را تقریباً به زور شلاق وادار می‌کرد تا در مجالس بال‌ماسکه (Bal Masqué) شرکت کنند، اما این کار را نه برای آن می‌کرد تا آنها را به تفریح تازه‌ی سوق دهد بلکه به جهت آن بود که تا آنها را به آداب و رسوم اروپایی آشنا سازد. چیزی که برای پطر اهمیت داشت فقط این بود که بنای حیات کشور را تازه کند و عقب افتادگی صنعتی، اقتصادی، و نظامی روسیه را جبران نماید. وی ضمن اقدامات دیگر چاپخانه‌هایی هم تأسیس کرد اما بیشتر آنچه درین چاپخانه‌ها طبع می‌شد کتابهای فنی یا مربوط به آداب و رسوم زندگی اروپایی بود. نه فقط در پیرامون وی زبان آلمانی یا هلندی بیشتر از روسی رایج بود بلکه در دنبال همین اظهار علاقه‌ی وی به زبانهای اروپایی، زبان روسی نیز تدریجاً از لغات اروپایی پرگشت. بدینگونه، در دنبال شور و علاقه‌ی که پطر برای اروپایی کردن روسیه نشان می‌داد زبان تحولی یافت و فکر تاحدی از محدودیتهایی که کلیسا بر آن وارد می‌کرد رهایی جست. ادبیات هم در دوره‌ی وی وجود داشت اما نه ادبیاتی که معرف حیات مستقل و قدرت آفرینشی واقعی باشد بلکه ادبیاتی فرمایشی، تقلیدی، و عاری از هرگونه اصالت. با اینهمه، در دوره‌ی جانشینان بلا فصل وی آنچه ادب ملی روسیه جدید را تصویر می‌کرد تا حد زیادی محصول مساعی پطر، در اروپایی کردن روسیه بود.

از جمله لومونوسوف اولین شاعر و نویسنده‌ی جدید روسیه که او را پدر ادبیات جدید روسیه می‌شمارند در هنگام وفات وی تقریباً چهارده ساله بود. میخائیل واسیلیه‌ویچ لومونوسوف (۱۷۶۵-۱۷۱۱) شاعر، منتقد، زبان‌شناس و عالم طبیعیات بود. در آکادمی علوم به تدریس طبیعیات اشتغال داشت و در چهل و چهار سالگی اولین دست‌ور زبان روسی را به رشته‌ی تألیف کشید. درین کتاب ستایشی که وی از زبان روسی

کرد، در آن دوره که زبان‌های اروپایی در روسیه رواج فوق‌العاده داشت خدمت بزرگی به این زبان بود. از جمله در طی توصیف لطف و قدرت زبان روسی لومونوسوف می‌نویسد که شارلکن امپراطور غالباً می‌گفت زبان اسپانیایی مناسب آنست که با آن انسان با خدا سخن گوید، فرانسوی برای آنکه انسان با دوستان و آلمانی برای آنکه با دشمنان سخن گوید و ایتالیایی هم زبانی است که انسان با آن باید با زنان صحبت بدارد. اما اگر وی زبان روسی می‌دانست این راهم قطعاً برگزیده خود می‌افزود که با این زبان با تمام اینها می‌توان سخن گفت چرا که جلال و شکوه زبان اسپانیایی، روح و حیات زبان فرانسوی، قدرت و صلابت زبان آلمانی، و لطف و ظرافت زبان ایتالیایی را همه در آن جمع می‌یافت به علاوه قدرت ایجاز و جزالت بیانی را که از ویژگی‌های زبان یونانی و لاتینی است در آن مشاهده می‌کرد. لومونوسوف با این دفاع که از زبان روسی کرد و با آنچه خود وی با مهارت و قدرت به این زبان نوشت تأثیری محسوس در تازه کردن زبان روسی کرد و بنیادی محکم برای ادبیات جدید روسیه نهاد. وی را با مالرب شاعر فرانسوی مقایسه کرده‌اند و او خود تا حدی تحت تأثیر بوالو شاعر و منتقد کلاسیک فرانسوی بود چنانکه مبادی و اصول فن شعر او را در ادب روسیه وارد کرد و مثل او سه گونه سبک بیان را که شامل عالی، میانه، و عادی بود با انواع و فنونی که مناسب آنها بود منطبق نمود چنانکه طرز بیان کهنه کلیسایی را که سلاونیک خوانده می‌شد فقط برای سبک عالی مناسب یافت و در شعر و ادب معمولی آن را کنار گذاشت.

بدینگونه لومونوسوف راهگشای شیوه کلاسیک فرانسوی در ادبیات روسیه جدید بود، و این شیوه بعد از وی مخصوصاً در دوره فرمانروایی کاترین دوم (۱۷۲۹-۱۷۹۶) همچنان در روسیه دنبال شد و به اوج کمال رسید. بدون شك، علاقه خاصی که این ملکه روسیه نسبت به ادب فرانسوی نشان می‌داد در رواج سبک کلاسیک فرانسوی در ادبیات این عصر يك محرك عمده بود. به علاوه فلسفه «روشنگری» و افکار امثال مونتسکیو، ولتر، و دیدرو حتی در خود ملکه نیز تأثیری قابل ملاحظه بر جای نهاد. مع هذا اینکه خود وی، بررغم سعی بارزی که در آغاز حال در ترویج افکار امثال ولتر و مونتسکیو کرد چندی بعد به شدت با آنگونه افکار به مخالفت

برخاست، ظاهراً سببش آن بود که با قلب زنانه خویش احساس قبل از وقوع طوفان سختی را کرده بود که در فرانسه از تأثیر این گونه افکار برخاست و در اروپا می‌رفت تا عرش خدایان را نیز جاروب کند. در واقع به همین سبب بود که بر رغم آنچه در «دستور» (Nakaz) کاترین راجع به «مساوات» آمده بود، احوال رعایا (Moujiks) در عصر او چنانکه قیام پوگاچف (۱۷۷۳-۱۷۷۱) نشان داد از هر دوره سخت‌تر و فلاکت‌بارتر بود و در حالیکه رعایا و پیشه‌وران دهات را مثل گاو و خوک می‌فروختند يك تكمة لباس پوتمکین - از مقربان و محارم محبوب ملکه - به تنهایی معادل تمام بودجه يك کشور کوچک قیمت داشت.^۵ خود کاترین ذوق و قریحه ادبی داشت و چون خویشان را بهترین مربی و رهبر ملت می‌شمرد کوشید تا در آنچه می‌نویسد نیز قوم را رهبری کند. مجله‌یی تأسیس کرد (۱۷۶۹) به نام اندکی (از همه چیز Vsikaia) (Vsiachina) که مدیر واقعی آن خود وی بود اما در ظاهر به نام يك منشی انتشار می‌یافت. مجله شامل مطالب انتقادی هم بود چنانکه از یکسو جهالت و خرافات پرستی عامه را استهزاء می‌کرد و از سوی دیگر تقلیدهای فرنگی افراط‌کاران را به باد طعن می‌گرفت به علاوه نسبت به مسامحات دستگاههای اداری نیز گه‌گاه انتقاد می‌کرد. اما وقتی نیکلایی نووی کف (۱۸۱۸-۱۷۴۴) در مجله خویش انتقادهایی از دستگاه‌های دولتی کرد کاترین در مجله خود این انتقادهای فاضولی خواند و بعدها نه فقط نووی کف را به اتهام واهی به زندان افکند، بلکه يك همکار او به نام الکساندر رادیشچف (۱۸۰۲-۱۷۴۹) را نیز به سبب نشر کتابی که وی آن را فتنه‌انگیز می‌خواند به مرگ محکوم کرد و به سیبری تبعید نمود.

با اینهمه، کسانی که می‌توانستند آنچه را «استبداد منور» کاترین خوانده می‌شد تحسین کنند مورد حمایت ملکه واقع می‌شدند. از آنجمله باید نام گاوریل - رمانوویچ در ژاوین (۱۸۱۶-۱۷۴۳) را یاد کرد که ستایشگر ملکه بود، و به شعرو سبك لومونوسوف علاقه بسیار می‌ورزید. معهذاً فقدان آشنایی کافی با رموز و فنون بیان، سبب می‌شد که شعر او در نظر منتقدان چندان جالب نباشد و بعدها پوشکین معروف درباره او خاطر نشان کرد که انسان وقتی اثر او را می‌خواند انگار ترجمه بدی از يك متن فوق‌العاده را در دست مطالعه دارد. روی هم رفته اسلوب در ژاوین

را منتقدان غالباً چندان مطبوع نشمرده اند. مخصوصاً که در آن به قول ادیبان ماغث و سمین هم هست و بین اوج و فرود تفاوت سطح هم بسیارست و شاعر بسا که در اثنای بیانی پرطنطنه و با شکوه گه گاه الفاظ پست و معانی مبتذل می آورد چنانکه در طی قصیده‌یی که خطاب به ملکه کاترین دارد از زن خویش که در موهای سرشوه‌ر شپش می جوید یاد می کند. این نکته شعر او را که غالباً در آن نظر به تقلید شیوه لومونوسوف دارد فاقد وحدت اسلوب نشان می دهد و گه گاه در خواننده این احساس را ایجاد می کند که گوینده ذوق تهذیب یافته‌یی ندارد. مع هذا در ژاوین که مورد حمایت کاترین بود و در حالی که زندگی اداری خویش را از حرفه ساده یک سرباز عادی شروع کرد به سناتور و وزارت هم رسید به سبب قوت تخیل، ذوق طنز، و جمع بین واقع گرایی و بلند پروازی، شهرت و آوازه بسیار یافت و بزرگترین شاعر روسیه در قرن هجدهم بشمار آمد.

در بین گویندگان دیگر که در همین ادوار، نفوذ ادبیات فرانسوی را در ادب روسی ارائه می کنند نام ایوان آندره ئویچ کریلوف (۱۷۶۸-۱۸۴۴) به سبب داستانهای امثال (fable = Basnia) وی مشهورست که هر چند قسمت عمده آنها مأخوذ از لافونتن یا تقلید از اوست، باز احوال و آداب جامعه روسی را ارائه می کند و حتی در بعضی از آنها شاعر روشن فکران عصر را به خاطر تقلیدی که از هر چیز فرانسوی می کنند مورد طنز و استهزاء قرار می دهد. گوینده دیگر که در همین ردیف ذکر از نام او ضرورت دارد نیکولائی میخائیلویچ کارامزین (۱۷۶۶-۱۸۲۶) مورخ، شاعر و نویسنده حساس و رمانتیک مآب روسی است که یاد آور شاتوبریان است و در واقع بیشتر تأثیر و نفوذ ژان ژاک روسو را نشان می دهد. مع هذا آنچه در باب تاریخ دولت روس نوشت برخلاف اشعار غرب گرایانه اش حاکی از علاقه به گذشته های روس بود، چنانکه حتی بر پطر کبیر اعتراض می کرد که چرا روسیه را از راه دیرینه اجدادی خویش منحرف کرد. شاعر و نویسنده دیگری که درین دوره مخصوصاً نقش جالبی در انتقال به دوران رمانتیسم انجام داد، واسیلی آندریه ویچ ژو-کوفسکی (۱۷۸۳-۱۸۵۲) بود که مخصوصاً به سبب ترجمه هایی که از اشعار انگلیسی و آلمانی کرد راهگشای رمانتیسم شد و در بین آثار او چیزی که ذکر آن مخصوصاً در اینجا ضرورت دارد ترجمه روسی داستان رستم و سهراب است که وی آن را از روی ترجمه

معروف آلمانی فریدریش روکرت پرداخت و با آنکه از متن دور افتاد يك ويژگی رمانتیسم را که گرایش به مضمونهای شرقی است در ادبیات رمانتیک روسیه ارائه کرد. اینجا از يك نویسنده و شاعر دیگر به نام الکساندر سرگیه ویچ گریبایدوف (۱۷۹۵-۱۸۲۹) که دیپلومات نیز بود یاد کرد. وی نه فقط در نمایشنامه رمانتیک خویش موسوم به یکشب گرجستان با دنیای رمانتیک شرق ارتباط دارد بلکه در فرجام تراژیک زندگی خویش - که در طهران عهد فتحعلیشاه در يك بلوای عام کشته شد - نیز به نحوی با دنیای شرق مربوط است. شهرت وی مخصوصاً به خاطر يك کمدی معروف اوست به نام «بلای هوش» (Goré ot uma) که از حیث دقت در تصویر احوال جامعه عصر اثری کم نظیر بشمار می آید.

در واقع ادبیات رمانتیک روسیه هم مثل ادبیات کلاسیک آن تا حد زیادی از ادبیات اروپایی - آلمانی، ایتالیایی، انگلیسی، و فرانسوی - متأثر بود نهایت آنکه در احوال پیشروان رمانتیسم روسیه لرد بایرون (۱۷۸۸-۱۸۲۴) و ادبیات انگلیسی^۶ مخصوصاً تأثیر بارزی داشت و بدینگونه روسیه جدید در آغاز قرن نوزدهم نیز همچنان از پنجره‌یی که پتر کبیر به سوی اروپا گشود به دنیای ادبیات و فرهنگ عصر می‌نگریست. اما اروپایی شدن روسیه که پتر کبیر و کاترین دوم با شوق و علاقه بسیار آن را هدف اصلی فعالیت خویش کرده بودند در طریق تحقق قطعی خویش مانع عمده‌یی که بر سر راه داشت عبارت بود از نظام بردگی در بین رعایا و فطرت استبدادی در بین تزارها. به علاوه حالت تسلیم و انقیاد مخصوص به قوم روس که خود تا حدی مولود عادت قوم به بردگی دیرینه بود نیز از عواملی بود که تحقق یافتن این مقصود را دشوار می‌کرد. این حالت تسلیم و انقیاد را بعضی منتقدان از ویژگی‌های قوم روس شمرده‌اند و حتی توسعه نیهلیسم را در نزد آنها با گرایش به فنا (Nirvana) در نزد هندوان قابل مقایسه یافته‌اند. بدون شك حس همدردی و همدلی نسبت به مصایب بشری در نزد قومی که از دیرباز به ضرب شلاق شکنجه (knout) عادت به تسلیم یافته بود طبیعی است و اینکه در يك داستان نیکلایی گوگول منظره‌یی از تبعیدشدگان تصویر می‌شود که درین راه بی‌بازگشت آکنده از مصائب و آلام همه جا مردم با آنها همدردی می‌کنند، به آنها توشه راه، هدایا و دلداریها می‌دهند ولیکن هیچگونه خشم و نارضایتی

نسبت به این سرنوشت نشان نمی‌دهند معلوم می‌کند که این حالت تسلیم و انقیاد تا چه حد در نزد قوم به نوعی طبیعت ثانوی تبدیل شده است و جزو طبع و نهاد قوم گشته.^۷ معهذا نظام بردگی که در عصر پطر و کاترین طبقه روستائیان را در شمار احشام و مواشی ملاکان در آورده بود، برخلاف مشهور در بین قوم سابقه زیاد نداشت و می‌گویند اولین بار يك تزار غاصب به نام بوریس گودونف برای آنکه نگذارد روستائیان از خاک روسیه به سرزمینهای دور و نزدیک هجرت گزینند در ۱۵۹۷ به موجب فرمانی آنها را به زمین ملاکان وابسته کرد و بعدها تزارها، چنان دست ملاکان را در نفوس و اموال آنها مطلق کردند که رعایا حتی از حق تظلم مستقیم به تزار هم محروم شدند. وقتی در سال ۱۸۵۷ به موجب تخمین آماری در بین ۶۱ میلیون نفوس روسیه نزدیک پنجاه میلیون آن از رعایای برده بودند پیداست که استبداد تزارها و جهالت عامه در توسعه این نظام منفور تا چه اندازه می‌بایست از استعداد روحی قوم استفاده کرده باشد.

در حقیقت پطر و کاترین هم در اروپایی کردن روسیه نظرشان آن بود که دولت خود را در ردیف دولتهای بزرگ اروپایی در آورند و رنه عدالت و آزادی و مساوات را، در همان حداقل هم که در اروپای آن زمان وجود داشت، بهیچوجه حاضر نبودند به روسیه اعطا کنند. حتی اقدام کاترین در تشکیل هیئتی مرکب از پانصد و شصت و چهار تن نمایندگان تمام طبقات مختلف روسیه به استثنای کشیشان و رعایای برده، جهت تهیه و تدوین قانونی عادلانه برای آن کشور که در طی دو سال نزدیک دویست جلسه بحث و مشورت هم تشکیل داد چنانکه ناظران اروپایی خاطر نشان می‌کردند يك اقدام تقلیدی و تبلیغاتی بی‌بنیاد بیش نبود و آن مجمع هم در نظر آگاهان عصر به يك مجلس تقلید و شوخی بیشتر شباهت داشت. خود کاترین هم بر رغم مقدمه عوام-پسندی که بر «دستور» (Nakaz) مربوط به این مجمع نوشت در دل هرگز قصد اجراء و انشاء آنگونه اصلاحات را نداشت و شورش پوگاچف (۱۷۷۳-۱۷۷۱) فقط بهانه‌یی بود که وی برای اظهار انصراف از آن مقاصد خود را بدان فریب داد. نواده او الکساندر اول (۱۸۰۱-۱۸۲۵) هم که بعد از کشته شدن پدر خویش پاول اول (۱۷۹۶-۱۸۰۱) بر مسند تزاری تکیه زدمثل کاترین يك چند تظاهری به اجرای بعضی اصلاحات و تمایلی به حمایت از آزادی ابراز کرد لیکن در پایان حمله ناپلئون به-

روسیه و مخصوصاً تحت تأثیر عوامل استبدادی - از جمله تلقینات آرا کچف وزیر جنگ خویش، و مترینخ صدراعظم اتریش - به سیاست خشن عهد کاترین بازگشت. اما حالت تسلیم و انقیاد رایج در بین قوم روس، در عین حال نوعی بی تحرکی و تذبذب در آنها به وجود آورده بود که قوم را به هنگام عمل از هر گونه اقدام قاطع باز می داشت و این همان حالت است که ایوان الکساندروویچ گنچارف (۱۸۱۲ - ۱۸۹۱) داستان نویس معروف در سیمای یک قهرمان خویش به نام اوبلوموف oblomov تصویر کرده است. این اوبلوموف دلش می خواهد دست به اقدام و عمل بزند اما نوعی بیحسی و بیحالی او را از هر کار باز می دارد و او می دارد تمام روز را بنشیند و درباره آنچه خواهد کرد خیالبافی کند، خصلت و سرشت اوبلوموف را منتقدان خصلت و سرشت قوم روس شناختند. دو برولیو بوف (۱۸۶۱ - ۱۸۳۶) منتقد جوان نوشت که «در وجود هر یک از ما چیزی از اوبلوموف هست» و منتقدی دیگر به نام پیسارف (۱۸۶۸ - ۱۸۴۰) خاطر نشان کرد که آیین اوبلوموف بیماری است که طبیعت قوم اسلاو و زندگی جامعه روسی آن را پرورش می دهد. در واقع چیزی از بیحسی و بیحالی او حتی در قهرمانان پر شور داستانهای تورگنیف - مثل اینسارف و بازارف - که درست وقتی اقدام و عمل آنها ضرورت قطعی دارد مثل اشباح به تاریکی های گور می گریزند - نیز هست و طرفه آنست که گنچارف خود نیز تورگنیف را متهم به انتحال بعضی نکات از یک اثر دیگر خویش به نام ودطه (obryv) هم کرده است. در هر حال این بیحالی اوبلوموف از اسبابی بود که حالت تسلیم و انقیاد را در قوم روس، در مقابله با استبداد تزار و تعصبات کلیسای ارتدکس، به صورت یک طبیعت ثانوی در آورد.

با اینهمه بر رغم تمایلات ارتجاعی محافل نزدیک تزار، گرایش به فرهنگ اروپا به عنوان یک مسأله مربوط به حیثیت ملی، همچنان در روسیه و حتی در محافل وابسته به طبقات حاکمه توسعه یافت. تزار الکساندر اول که به علت «تلون مزاج» بین تمایلات ارتجاعی و گرایش های متمدنی نوسان داشت در دنبال اتحاد مقدس و کنگره وین (۱۸۱۵) تعدادی از صاحب منصبانش را با سپاه اشغالگر متحدین در فرانسه باقی گذاشت اما در هنگام بازگشت این «افسران» خویش که در فرانسه با افکار آزادیخواهانه

و با آثار روشنگران ضد استبداد آشنایی پیدا کرده بودند با توطئه‌های مخفی و دسته‌بندی‌های آنها در داخل قشون مواجه گشت و تعدادی از اینها که با کمک سربازان خویش در صدد تغییر اوضاع برآمدند در ماه دسامبر که مقارن وفات الکساندر اول و جلوس برادرش نیکلای اول بود برای برهم زدن اساس استبداد طرحی عجولانه ریختند که درنگرفت و این شورشگران ماه دسامبر (Decabrists) به امر نیکلای اول (۱۸۲۵-۱۸۵۵) با قساوت و خشونت تمام قلع و قمع شدند. اما بررغم تضییقات شدیدی که در پی این احوال نسبت به افکار آزادیخواهانه و نشر و توسعه اینگونه تمایلات در دوران نیکلای اعمال می شد شور و هیجان آزادی طلبی در بین روشنفکران توسعه یافت و شکست دکابریست‌ها فقط نشان داد که جهت نیل به مقصود می‌بایست تشکیلات و تبلیغات قوی داشت و ازین روست که در داستانهای روسی غالباً دانشجویان آرمانپرست و پرتکاپوی جوان در حالی تصویر می‌شوند که شب تا صبح در بین دود سیگار و نشئه مشروب به بحث و مجادله در مسایل مربوط به فلسفه و سیاست اشتغال دارند. تأثیر فلسفه هگل، مخصوصاً تفسیر انقلابی و چپ‌گرای آن، از عوامل عمده‌ی بود که مشوق جوانان به این گونه مباحث می شد اما در مقابل راه حل کسانی که درین ایام از ضرورت گرایش مطلق و بی قید و بند به فرهنگ اروپایی دم می‌زدند تمایلات مذهبی و ملی اسلاو پرستان (Slovophiles) علاقه به حفظ سنت‌های قومی داشت. این دسته در عین آنکه طالب اصلاحات اداری و حتی هواخواه الغاء بردگی رعایا بودند می‌خواستند که هر گونه اصلاح در چهارچوب اقتضای روح و سرشت قوم اسلاو، و دور از فکر تقلید غربیان باشد. مع هذا در پایان جنگهای کریمه (۱۸۵۴-۱۸۵۶) که حاصل آن ورشکستگی عظیم دستگاه استبداد را نشان داد و خود نیکلایم در اثر تألم از ناکامی‌های ناشی از آن وفات یافت (۱۸۵۵)، نه فقط کسانی که هواخواه غرب‌گرایی بودند، بر شدت مبارزه با دستگاه استبداد افزودند بلکه اسلاو پرستان هم ازین شکست‌ها به شدت ناراضی شدند و حتی يك تن از رهبران آن دسته، به نام الکسیس خومیاکف (۱۸۰۴-۱۸۶۰) برای رهایی از عواقب و دشواریهای این ماجرا توصیه کرد که روسیه باید اصلاحات دروغین پتر کبیر را کنار بگذارد، به رسوم دیرینه قوم اسلاو برگردد، بردگی را لغو و عدالت واقعی را اجرا کند. اما تضییقات تزار بر اسلاو پرستان هم نمی‌توانست ابقاء کند و به همین سبب نشریات

آنها نیز درین احوال مثل نشریات غرب گرایان توقیف و تعطیل شد. اما الغاء بردگی و اصلاح اداری که به وسیله تزار الکساندر دوم (۱۸۵۵-۱۸۸۱) انجام شد آن اندازه عمیق نبود که احوال و اوضاع نامطلوب را به درستی سامان بخشد و به همین سبب اواخر سلطنت او با تشدید فعالیت نهیلیست‌ها و تروریست‌ها مقارن گشت. فرمانروایی الکساندر سوم (۱۸۸۱-۱۸۹۴) هم فقط سعی مستمری بود در نفی و استرداد آزادی‌هایی که الکساندر دوم اعطا کرده بود و حاصل آن‌هم افزودن نارضایتی‌های عامه شد که کفاره آن را پسر و جانشین وی نیکلای دوم (۱۸۹۴-۱۹۱۷) آخرین تزار روسیه پرداخت.

در تمام برخوردهایی که بین استبداد تزار و طبقات مخالف روی داد ادبیات، مخصوصاً داستان‌نویسی و نمایشنامه، نقش قابل ملاحظه‌ی در هدایت و توجیه افکار داشت. خاصه که داستان‌نویسی روس از همان آغاز پیدایش خویش به وسیله گو گول که نویسنده مهم‌ترین کمدی روس نیز بود، در مسیر واقع‌گرایی افتاد. با اینهمه ادبیات روسیه، در هیچ زمینه، به قدر داستان‌نویسی توفیق نیافت. در فاصله چهل سالی که پایان آن حدود ۱۸۸۰ بود داستان‌نویسان روس آثاری به وجود آوردند که در تمام اروپا همچون شاهکار داستان‌نویسی تلقی شد. درست است که اهمیت داستان‌نویسی روس بیشتر به خاطر نیروی تصویر و ژرف‌نگری در احساسات انسانی است تا به سبب قدرت در ترکیب و مهارت در ابداع^۸، اما واقع‌گرایی خاصی که درین آثار هست آنها را به پایه شاهکارهای واقعی می‌رساند. این ذوق واقع‌گرایی که یک ویژگی عمده داستان‌نویسی روس محسوب می‌شود حتی اگر آن‌گونه که بعضی منتقدان غیر روسی گفته‌اند فاقد ذوق و سبک^۹ هم باشد باز به خاطر آنکه داستان‌نویسان روس شیوه واقع‌گرایی خود را در توصیف احوال نفسانی نیز مثل تصویر دنیای خارج با صراحت و صداقت به کار بسته‌اند، کار آنها در زمینه داستان‌نویسی توفیقی قابل ملاحظه خواهد بود.^۹ در زمینه نمایشنامه‌نویسی، هر چند نویسندگان روسیه شاهکارهایی چند به وجود آورده‌اند اما این آثار البته به اندازه داستان‌های نویسندگان روسی در ادبیات اروپایی تأثیر برجای ننهاده است. مع هذا، علاوه بر بازرس اثر گو گول، و بلای هوش اثر گریبایدوف تعدادی از آثار استروفسکی و چخوف را می‌توان در شمار آثار ارزنده قرن نوزدهم

در زمینه نمایشنامه نویسی تلقی کرد. الکساندر استروفسکی (۱۸۸۶-۱۸۳۳) هر چند در تصویر «تیپ» (types) های گونه گونه قدرت خاصی نشان می دهد باز در ابداع آنچه عقده و گره (Plots) خوانده می شود مهارت چندانی ابراز نمی کند. معهذاً در توصیف بازرگانان مسکو- دنیایی در بسته، عقب افتاده، و بی خبر که جز به پول به- هیچ چیز دیگر نمی اندیشد- استروفسکی آداب و اخلاقی کاملاً روسی را با زبان و بیانی ساده اما دلپسند عرضه می کند. اما آنتون چخوف (۱۹۰۴-۱۸۶۰) که از داستان پردازی به نمایشنامه نویسی روی می آورد، در نمایشنامه هم مثل داستان به- گرفتاریهای زندگی روزانه و فاجعه های مسخره آمیزی که در آنها هست توجه می- کند. در قسمت عمده این آثار جنبش و زندگی زیادی به چشم نمی خورد، و اشخاص واقعه هم غالباً تودار، ساکت، و کم حرکت هستند معهذاً واقع گرایی و طنز عمیقی که در آنها گاه هست از نمایشنامه های چخوف آثاری به وجود می آورد که انسان را به تفکر وامی دارد و همین نکته است که نمایشنامه های وی- و همچنین قسمتی از آثار استروفسکی- را از عوامل عمده در توجیه و هدایت افکار عامه در اواخر قرن نوزدهم جلوه می دهد.

ویژگی برجسته داستان نویسی روسیه، البته واقع گرایی آنست اما در عین حال علاقه یی که این نویسندگان به تعهد و مسؤولیت های اجتماعی نشان می دهند شیوه کارشان را تا حدی نیز به طبیعت گرایی و اسلوب امیل زولا نزدیک می کند.^{۱۰} معهذاً چیزیکه نیکلای واسیلیه و بیچ گوگول (۱۸۵۲-۱۸۰۵) را پیشرو تمام داستان نویسان روس می کند واقع گرایی او در شناخت زندگی و حس همدردی اوست نسبت به طبقات ساده و فقیر. این نیز چیزیست که در داستان «شنل» او به حد کمال جلوه دارد، و وقتی يك نویسنده معروف می گوید که تمام داستان نویسی روس از زیر شنل گوگول بیرون آمده است^{۱۱} در واقع نظر به همین ویژگی ها دارد چرا که نویسندگان بعد از وی دیگر آن ظرافت و خوش طبعی را که گوگول در آثار خویش، از جمله در نفوس مرده (Mertvuiya Dushi)، ارائه می کند در دسترس تقلید نیافته اند. به علاوه این نکته که نویسندگان و حتی منتقدان روس به مسأله «عقده» و برخورد «حوادث» در نسج داستان اهمیت چندانی نداده اند و بیشتر به آنچه مربوط به عوالم و احوال نفسانی

است نظر داشته‌اند بی‌شک از نفوذ شیوه و سبک گوگول ناشی است که نه تنها در آثار کسانی که بعد از وی آمدند تأثیر داشت بلکه حتی در آثار معاصرانش هم تأثیر وی قابل ملاحظه بوده است.^{۱۲} با آنکه نفوس مرده‌ی ناتمام ماند و گوگول تحت تأثیر بعضی تلقینات و تمایلات مذهبی که سالهای آخر عمر او را در سکوت و مصلی‌خولیا به پایان آورد، به جای اتمام آن دست به نشر کتابی زد که دوستانش از جمله بلینسکی از آن رنجیدند و وی را متهم کردند که «به خاطر ارباب قدرت، مسیحیت را قلب و تحریف کرده است»^{۱۳} نفوس مرده همچنان شاهکار داستان نویسی در شمار ماند و در عین آنکه مضحک‌ترین و طنز آمیزترین تصویر را از زندگی روسیه عهد تزارها ارائه کرد، نویسنده در آن کتاب سر حلقه‌ی آنگونه نویسندگان باقی ماند که هر چند به شدت نسبت به روسیه و زندگی آکنده از فجایع و مظالم آن اظهار نفرت می‌کنند همچنان آن را از دل و جان می‌پرستند.

در بین نویسندگان دیگر که نیز معرف همین طرز تلقی بشمارند، گنچارف-تورگنیف و داستایوسکی بیشتر در خور ذکرند. ایوان الکساندروویچ گنچارف (۱۸۹۱-۱۸۱۲) آفریننده‌ی اوبلوموف، در واقع این قهرمان منفور اما ترحم‌انگیز را از روی تناقض درونی خویش ساخت و به حقیقت همین تناقض درونی بود که خود او را بین عقاید غرب‌گرایان و اسلاو پرستان یک‌چند در حال تردید و تأمل نگه داشت. چنانکه رقیب او، ایوان تورگنیف (۱۸۸۳-۱۸۱۸) هم که روسیه را از سی و هفت سالگی ترک کرد و تا پایان عمر در خارج ماند، «تیپ» نیمه‌ایست را به وجود آورد و در عین آنکه عشق به میهن از تمام آثارش پیدا است آنچه را در روسیه روی می‌دهد فقط از ورای پرده‌ی از نو میدی، بدبینی، و ناروایی تصویر می‌کند. قهرمانان وی غالباً پر-شور، اما متلون و بی‌ثباتند و بر رغم آرمانهای عالی چیزی که در آنها نیست اراده است. درست مثل اوبلوف. فدور میخائیلوویچ داستایوسکی (۱۸۸۱-۱۸۲۱) که به عنوان یک شورشگر، محکوم به اعدام و سپس تبعید به سیبری شد در میان مردم رشد و کمال یافت و مردم را هم بیشتر از دیگران می‌شناخت و بیشتر دوست می‌داشت. اینکه خود وی می‌گوید «ما همه از زیر شنل گوگول بیرون آمده‌ایم» پیوند او را نه فقط با واقع‌گرایی گوگول بلکه با همدردی او نسبت به طبقات ساده و محروم نشان می‌دهد و در عین حال او را نیز در سلسله‌ی آنگونه نویسندگان قرار می‌دهد که روسیه

تزاری را از جان و دل می‌پرستند و در همان حال به سبب آنچه در آن هست از آن به شدت نفرت دارند. در واقع شباهت و قرابت معنوی بین داستایوسکی و گوگول به قدری است که داستایوسکی را ادامه دهنده حقیقی رسم و راه گوگول می‌شمرند و بعضی منتقدان می‌گویند هر گاه گوگول دست از کار نویسندگی نکشیده بود و رسم و راه پیشین خود را ادامه داده بود ممکن بود يك داستایوسکی بشود.^{۱۴} عبث نیست که وقتی اولین آثار او انتشار یافت بلینسکی منتقد معروف اعلام کرد که گوگول تازه‌یی به دنیا آمده است و خوانندگان بیچارگان (۱۸۴۵) آن را تصویر دیگری از شغل گوگول شمرند. يك مزیت عمده داستایوسکی البته قدرت او در تصویر «تیپ» های متنوع و مهارتش در تحلیل تناقضات احوال نفسانی انسانها، مخصوصاً اشخاص نامتعادل، متلون، گنهکار، یا مـورد تعدیست و آنچه وی در توصیف ورطه‌های نفسانی، دل‌نگرانیها، و ندامتهای وجدانی عرضه می‌کند به قدری عمیق و دقیق است که به آسانی می‌تواند عذرخواه نقص‌های فنی داستانها، ضعف تألیف و قایع، و فقدان قدرت هنری در آثار وی باشد. بدینگونه، داستانهای وی معروف اوج قدرت داستان‌نویسی روس است و با اینهمه، عظیم‌ترین داستان روس بلکه عظیم‌ترین رمان قرن، داستان جنگ و صلح اثر لوتولستوی (۱۸۲۸-۱۹۱۰) نویسنده و متفکر اخلاقی و اجتماعی روس بود که تصنیف آن يك حادثه بزرگ ادبی جهان به شمار آمد. این کتاب شاید اولین و تنها داستانی باشد که حوادث را در دو مسیر - شخصی و تاریخی - با قدرت نقل می‌کند و خواننده می‌تواند هر دو رشته حوادث را با هم دنبال نماید. در قبال وسعت و عظمت این داستان، آثار نویسندگان دیگر و حتی سایر آثار لوتولستوی جلوه‌یی ندارد.

برخلاف داستان‌نویسی که در آن، ادبیات روسیه - در حالیکه هنوز دو دهه از نیمه دوم قرن نوزدهم باقی بود - به اوج عظمت رسید شعر روسی در نیمه اول قرن نوزدهم و در حالیکه هنوز دو دهه از نیمه اول آن باقی مانده بود دوران طلایی خود را پشت سر می‌گذاشت. اما این دوران طلایی شعر روسیه که در واقع سی ساله اول قرن نوزدهم را در بر می‌گیرد لامحاله از لحاظ اسلوب زبان و شیوه بیان تا حد زیادی تحت تأثیر يك محفل ادبی به نام Arzamas بود که در بین اعضاء آن کسانی

چون واسیلی ژوکوفسکی (۱۸۵۲-۱۷۸۳)، کنستانتین نیکلایه‌ویچ باتوشکوف (۱۸۵۵-۱۷۸۷) و الکساندر سرگیئه‌ویچ پوشکین (۱۸۳۷-۱۷۹۹) بودند. اشتغال عمدهٔ اعضاء این محفل عبارت بود از تقلید طنز آمیز از سبک و شیوهٔ محافظه کاران که به رهبری الکساندر شیشکوف (۱۸۴۱-۱۷۵۴) می‌کوشیدند تا شعر روسی را از زبان ساده اما آمیخته به لغات اروپایی که مخصوصاً به وسیلهٔ کارامزین ترویج شده بود برهانند و آن را به قول خود از آفت آلودگی و از خطر اینکه صبغهٔ ملی خود را به کلی از دست بدهد نجات بخشند. شیشکوف در ۱۸۰۳ رساله‌یی در باب سبک قدیم و جدید نوشت و با تأکید در ضرورت پیروی از سبک قدیم طرز بیانی را برای شعر پیشنهاد کرد که فهم آن برای عامهٔ مردم غیر ممکن بود. جدال بین پیروان سبک قدیم و سبک جدید که در اوایل قرن نوزدهم به اوج شدت رسید حتی کریلوف را هم واداشت که شیوهٔ کهنه گرایان را در طی بعضی داستانهای امثال خویش به باد تمسخر بگیرد. هواخواهان سبک جدید، در مقابل زبان کهنه و سبک مصنوع پیروان شیشکوف، از زبان ساده‌یی که کارامزین به کار بسته بود هواداری می‌کردند. در واقع نیکولائی کارامزین (۱۸۲۶-۱۷۶۶) هر چند خود شاعر برجسته‌یی نبود به خاطر جهدی که در تهذیب و اصلاح زبان شعر به خرج داد و نیز به خاطر آنکه شعر را از مضامین کلی و عمومی به مضامین فردی و شخصی سوق داد در تاریخ ادب و مخصوصاً در نقد ادبی روسیه اهمیت دارد. در هر صورت در دورهٔ طلائی شعر روسیه، هر چند ژوکوفسکی، و با توشکوف نیز هر دو شاعران بالنسبه مهم به شمارند اهمیت آنها مخصوصاً ازین روست که همراه یا در واقع راه‌گشای پوشکین بوده‌اند.

اما الکساندر سرگیه‌ویچ پوشکین (۱۸۳۷-۱۷۹۹) در حقیقت نه فقط بزرگترین شاعر روسیه به شمارست بلکه وی را گه گاه يك تن از چهار یا پنج شاعر بزرگ نام آوری می‌شمارند که بعد از دانتیه در تمام اروپا ظهور کرده‌اند.^{۱۵} با آنکه شعر و حتی زندگی او معرف يك روح رمانتيك اردبایرونی است، روح واقعی اسلاو هیچ جا بهتر از شعر این روس افریقایی‌نژاد مجال تجلی نیافته است. خود او به این روح اسلاو، و به تاریخ گذشتهٔ قوم خویش پای‌بندی و علاقهٔ بسیار نشان می‌دهد.

در سال ۱۸۳۶ خطاب به چائادائف، که می‌خواست در روسیه همه چیز غربی شود، می‌نویسد که من در دنیا در مقابل هیچ چیز حاضر نیستم وطن خود را عوض کنم یا تاریخ دیگری جز تاریخ نیاکان خود داشته باشم. روح رمانتیک او از بایرون بیشتر میراث می‌برد تا از روسو، معه‌ذا در منظومه معروف لولیان (Tsygany) وی یک قهرمان سرکش و رمیده بایرونی را تصویر می‌کند که مثل روسو، عرصه جامعه را برای احساسات سرکش خویش تنگ می‌یابد و در عین حال شور و هیجان حسادت آمیز اتللوئی او که خون افریقایی خود وی و پایان فاجعه آمیز حیاتی را که به خاطر زنش در یک دوئل خاتمه یافت هم انعکاس دیگر آنست منعکس می‌کند. مانع می‌شود که این قهرمان رمانتیک جامعه گریز او آزادی بی‌قید و بند زندگی لولیان را نیز تحمل کند. آیا این قهرمان گریزان از شهر که در میان لولیان هم بیگانه می‌ماند تصویری از خود او نیست؟ گرایش به شرق که در منظومه فواده باغچه سرای (Fontan Bakhchisarayskiy) او جلوه دارد نیز جلوه‌یی از همین روح لولی و بایرونی است که نیز مثل بایرون از دنیای تمدن به جاذبه‌های شرق، جاذبه ترکی و یونانی روی می‌آورد. با آنکه حتی دو شاه‌کار عمده او - «رسلان و لودمیل» (Ruslan i lyudmila) ، و «اگنی او نه‌گین» (Evgeny Onegin) -- نیز از تأثیر اروپایی و مخصوصاً نفوذ بایرونی بر کنار نیست جنبه شخصی که در شعر وی هست رؤیاهای رمانتیک او را اصالت خاص می‌بخشد. این جنبه شخصی در نزد میخائیل یوره‌ویچ لرمونتوف (۱۸۴۱ - ۱۸۱۴) دوست و مرثیه‌پرداز همسرنوشت او نیز چنان مشهودست که هم در داستان «قهرمان عصر ما» و هم در منظومه ابلیس وی نیز منتقدان تصویری از خود او نشان داده‌اند. درد و اندوه قطعه معروف نی‌زن او که در منظومه «ابلیس» و داستان «اوهب رنگ شرقی» پیدا می‌کند این جنبه شخصی را در هنر رمانتیک او جلوه مخصوصی می‌دهد.^{۱۶}

این تکیه بر جنبه شخصی، رمانتیک‌های «عصر طلایی» روسیه را در مورد ارزش شعر به چیزی نزدیک به مفهوم «هنر محض» می‌خواند. پوشکین با آنکه در اوایل حال بعضی اشعار آزادی خواهانه هم سرود، ولی هرگز در شعر به چشم یک سلاح نبرد نمی‌نگریست. در نظر وی شعر می‌بایست همواره خود را از کشاکش‌های روزانه بالاتر بگیرد و روح خواننده را با زیبایی عاری از شائبه خویش مفتون سازد. به -

عقیده پوشکین شاعر نوعی کاهن است و البته وظیفه اش هم آن نیست که جاروب بردارد و راه معبد را پاک کند، بلکه می بایست مثل يك پیغمبر در بیابان - و دور از آلودگی های شهر و جامعه - با فرشته الهام خویش دیدار کند. وقتی شاعر مأموریت خویش را در مورد خلق زیبایی انجام داد دیگر برای او چه اهمیت دارد که توده عوام (Plebe) درباره او چه قضاوت می کند؟ البته مراد از توده عوام در نظر او نه عامه خلق است که برای دریافت زیبایی غریزه واقعی دارد بلکه مقصود آنگونه مردم بیدوق و مبتذل و خشن است که به قول پوشکین يك دیگ سفالین را بر تن دیسه بی مرمین ترجیح می دهند چرا که در دیگ می توانند آبگوشت محقر خود را گرم کنند.^{۱۷} مع هذا همین توده عوام بیدوق و خشن، هم از پوشکین انتقام تحقیری را که شاعر در حق آنها کرد کشیدند هم از لرمونتوف، و هر دو را در فاصله سه چهار سال در جنگ تن به تن (Duel) به قتل آوردند. اما شعری هم که نمی توانست خود را از زندگی و جامعه کنار بکشد و مخصوصاً در نیمه دوم این قرن صدای خود را بر آورد از جانب این جماعت خشن و مبتذل صدای تحسین نشنید چرا که اینها از مسئولیت نیز مثل هنر فراری بودند.

در واقع يك ویژگی ادبیات روسیه در نیمه دوم قرن نوزدهم مشاجره بی بود که بین طرفداران هنر محض و هواخواهان هنر متعهد در گرفت. در حالیکه آفا - نازیفت (۱۸۹۲ - ۱۸۲۰) که شاعر عشق و طبیعت بود و حتی تحت تأثیر فلسفه شوپنهاور علاقه به نوعی فلسفه بدبینی داشت می کوشید نشان دهد که هدف شعر باید خود شعر باشد، نیکلایی نکراسوف (۱۸۷۸ - ۱۸۲۱) کوشید تا شعر را وسیله بی کند برای نشر عقاید اجتماعی. البته شاید اشتغال بر تصویر «رنج مردم»، کلام او را در نظر بعضی ادیبان بیشتر معروف طرز تفکر شخصی او نشان دهد تا يك فکر سنجیده فلسفی، لیکن به هر حال آنچه «نقد مترقی» خوانده میشد درین عصر در مسیری راه می پیمود که ناچار طرز تلقی وی را نشر و تأیید می کرد. این نقد مترقی مخصوصاً به وسیله بلینسکی در ادبیات روسیه جای خود را باز کرد و بعدها کسانی چون چرنیشفسکی، دو برولیو بوف، و پیسارف آن را دنبال کردند.

دیساریون گریگوریوویچ بلینسکی (۱۸۴۸ - ۱۸۱۱) در حقیقت بلند آوازه ترین

منتقد در ادب روسیه است و از بسیاری جهات او را در ردیف سنت-بو و منتقد معروف فرانسوی شمرده‌اند. بلینسکی در خانواده یک طبیب ولایتی به دنیا آمد و در دانشگاه مسکو به تحصیل ادبیات پرداخت، اما به سبب نوشتن نمایشنامه‌یی که در آن به دستگاه حاکمه تاخته بود از دانشگاه اخراج گشت و ناچار شد با مشقت و از طریق تدریس خصوصی و تحریر مقالات برای جراید به تأمین معاش پردازد. اولین مقاله مهم انتقادهای خود را که دویاهای ادبی عنوان داشت در بیست و سه سالگی نشر کرد. یک چند در مجلات مسکو و پترزبورگ به نشر مقالات انتقادی پرداخت و چندی نیز پاره‌یی نشریات را بر عهده داشت. به سبب ابتلا به بیماری سل نتوانست کار خود را ادامه دهد، در اواخر عمر به خارجه رفت و اندکی بعد در پترزبورگ در سی و هفت سالگی مرد. در آغاز حال به فلسفه هگل علاقه‌یی نشان می‌داد و حتی کلام هگل را که گفته بود «هرچه فی الواقع وجود دارد معقول نیز هست»، (Was wirklich ist, das ist vernünftig) وی بروجهی که حکایت از قبول و تسلیم به قدرتهای فایق روسیه بود تفسیر و تبیین می‌کرد ولیکن خیلی زود چون متوجه شد که هرچه فی الواقع وجود دارد نمی‌تواند معقول نیز باشد به جبهه مخالف گرایید و با گرایش به فلسفه فویرباخ، وجود امر غیرمادی را نفی کرد. در مشاجره بین اسلاو-پرستان و غرب‌گرایان که در آن ایام بین روشنفکران درگیر بود، البته با قول چائادائف (۱۸۵۶ - ۱۷۹۴) که معتقد بود روسیه باید حتی از آیین ارتدکس دست بکشد و به آیین کاتولیک بگراید توافقی نداشت اما قول اسلاو پرستان را هم تأیید نمی‌کرد و در مقابل آنها خاطر نشان می‌کرد که «برای حفظ ملیت دیوار چین ضرورت ندارد» و «روح ملی ممکن نیست به خاطر آمیزش با بیگانگان از بین برود و یا دگرگونی پذیرد.» در هفت سال آخر عمر بلینسکی گرایش بارزی به سوسیالیسم نشان داد لیکن آنچه او بدان می‌اندیشید در حقیقت رؤیای نوعی مدینه فاضله بود که به اعتقاد وی می‌بایست روزی تحقق پیدا کند و در چنان روزی به عقیده بلینسکی جنایتکار به تضرع مجازات خویش را در می‌خواهد و وی را مجازات نمی‌کنند و همان زنده ماندن بعد از ارتکاب جنایت را برای مجازاتش کافی می‌شمرند.

همان زنده ماندن بعد از ارتکاب جنایت را برای مجازاتش کافی می‌شمرند. درباره ادبیات بلینسکی معتقد بود که هدف آن می‌بایست این باشد که از یکسو عقاید و افکار مترقی غربی را ترویج کند و از سوی دیگر معایب و مفاسدی

را که مایهٔ ننگ روسیه است بر ملا سازد. به تأکید خاطر نشان می‌کرد که: «شاعر دیگر نمی‌تواند در دنیای رؤیاها زندگی کند چرا که وی شهروند دیار واقعیت‌های روزگار خویش است و از آن گذشته تمام گذشته نیز می‌بایست در وجود وی زندگی کند. جامعه دیگر نمی‌خواهد که شاعر وی رامشغول بدارد می‌خواهد که او نمایندهٔ حیات معنوی و آرمانی وی باشد.»

در مورد نقش تربیتی و اجتماعی هنر یادآوری می‌کرد که: «هر کس بخواهد هنر را از خدمت به جامعه محروم کند منزلت آن را کاسته است چرا که آن را از نیروی افکار انسانی محروم کرده است و بازیچهٔ دست کاهلان و تن‌آسایانش ساخته است.»

حتی زیبایی‌هنری را که محتوی هیچ‌گونه مسؤولیت و تعهد نیست بلینسکی در خور اعتنا نمی‌یافت و درین باب می‌گفت «اثری متوسط که فکری را برمی‌انگیزد یا مسأله‌یی اجتماعی را طرح و حل می‌کند از زیباترین اثری که جز از لحاظ هنری تأثیری ندارد برتر و والاتر است» با آنکه نسبت به نظریهٔ «هنر محض» توافق نداشت پوشکین را ستایش می‌کرد چرا که به اعتقاد وی از پندارگرایی مکتب رمانتیک به مسلك واقع‌گرایی باز گشته بود. روی هم رفته بلینسکی ادبیات روسیه را همواره به چشم مجموعهٔ حیات ملت روس می‌نگریست چرا که به عقیدهٔ وی فقط در ادبیات است که انسان دیگر زید و عمرو نیست بلکه مردم است و با مردم سروکار دارد. ازین روست که آنچه وی از ادبیات روسی درك می‌کند تنها احساسات خالص یا تعبیرات زیبا و دلپذیر نیست تمام فعالیت يك حیات ملی است. به خاطر همین نکته است که وی هرگونه انحراف را که در مسیر ادبیات می‌بیند بشدت محکوم می‌کند. چنانکه نفوس مرده اثر گوگول را به عنوان نقد و تصویری از معایب روسیه با علاقه بسیار می‌ستاید اما بعدها وقتی گرایش‌های ارتجاعی و عرفانی را در گوگول سراغ می‌کند وی به شدت بروی خشمگین می‌شود و در يك نامهٔ معروف خویش، خطاب به او می‌نویسد:

«روسیه رستگاری خود را نه در عرفان می‌جوید نه در زهد و نه در تأویل‌گرایی، بلکه در پیشرفت تمدن، روشنگری، و کمال مطلوب انسانی... روسیه نیازی به موعظه و دعا ندارد... باید حس ادراك مقام انسانی را درین مردم... بیدار

کرد... حیاتی‌ترین مسأله در روسیه امروز انهدام بردگی و مجازات بدنی است و اینکه لااقل قوانینی که اکنون هست با دقت مجری گردد.»
 با این شوق و علاقه به یک نقد متریقی، بلینسکی توانست در باب نویسندگان عصر با صراحت و قدرت قضاوت کند و نظرهایی اظهار نماید که بعد از گذشت سالها هنوز هم داوریه‌ای وی در باب نویسندگان عصر وی دقیق و قابل توجه تلقی می‌شود.^{۱۸}

بعد از بلینسکی برخی از رهبران فکر اصلاح طلبی همچنان در باب ارزش اجتماعی ادبیات تأکید کردند. بعضی از اینها داستانهای رئالیستی را که مقارن اواسط قرن نوزدهم به وسیله کسانی چون تورگنیف و داستایوسکی نوشته می‌شد به منزله بررسی‌هایی در باب احوال زندگی واقعی و شواهدی که ضرورت دگرگونی‌ها را نشان می‌دهد تلقی می‌کردند. این طرز تلقی تدریجاً نقد ادبی را با مسایل اجتماعی درگیر کرد و آن را از اینکه در محدوده مسایل مربوط به اصول فنی و زیباشناختی بماند دور داشت.

از جمله کسانی که با این طرز تلقی به عرصه نقد ادبی وارد شدند چرنیشفسکی از بسیاری جهات اهمیت خاص دارد. نیکلایی گاوریلوویچ چرنیشفسکی (۱۸۲۸-۱۸۸۹) در ساراتف در خانواده‌ی روحانی به دنیا آمد و در ۱۸۵۰ دانشگاه پترزبورگ را به پایان آورد. چندی به معلمی و همچنین به نویسندگی در مطبوعات پرداخت و بعدها یک چند به زندان افتاد و سپس مادام‌العمر به حبس محکوم شد و به سیبری گسیل گشت. شش سالی قبل از پایان عمر اجازه یافت در حاجی‌طرخان زندگی کند و بعدها به ساراتف رفت و همانجا وفات یافت. در حدود سالهای ۱۸۶۰ چرنیشفسکی رهبر یک نهضت انقلابی و خواستار انقلاب دهقانان شد. مکتب خلق‌گرایی (Narodism) که به وسیله وی و یکتن دیگر از متفکران و نویسندگان وقت به نام الکساندر ایوانوویچ هر تسن (۱۸۷۰-۱۸۱۲) بنیاد شد معرف عقاید و افکاریست که در زمینه دگرگونی‌های اجتماعی به وسیله چرنیشفسکی و دوستانش عرضه می‌شد. در آنچه به نقد ادبی ارتباط دارد چرنیشفسکی غیر از هر تسن مخصوصاً تحت تأثیر بلینسکی قرار داشت و با اینهمه، تازگیهایی که در فکر و بیانش بود تا حدی از

استقلال و اصالت حکایت می کرد. در رساله‌یی که در باب رابطه زیباشناختی بین هنر و واقعیت نوشت کوشید تا نشان دهد که فقط آن گونه هنر زیبا به شمار می آید که آنچه را واقعیت دارد تصویر کند. در بین سایر آثار او مقاله‌یی در باب دوران گوگول در ادبیات روسی، نظری در باب لسینگ و دوران او، و بحثی در باب ترجمه فن شعر ارسطو، از لحاظ نقد ادبی شایسته ذکر است. يك داستان رئالیستی هم به نام «چه باید کرد؟» دارد که در عین حال از فواید انتقادی خالی نیست.

در آنچه به نقد ادبی راجع بود بسیاری از آراء وی ادامه و تکمیل سنت یا میراث بلینسکی بود. وی نیز مثل بلینسکی کوشید تا در مقابل شعار «هنر برای هنر» نشان دهد که هنر می بایست در کشمکشی که مردم برای رهایی و بهبود خویش در پیش دارند نقش مؤثری بر عهده گیرد. برخلاف طرفداران فکر «هنر برای هنر» که مدعی بودند زیبایی در عالم خارج وجود ندارد و تخیل انسان است که آن را ایجاد می کند چرنیشفسکی سعی کرد تا نشان دهد که زیبایی واقعیت دارد و آن همان زندگی است چرا که هر چه ما را به زندگی مربوط کند و زندگی را برای ما تفسیر نماید زیباست. در عین حال چرنیشفسکی خاطر نشان می کند که طبقات مختلف جامعه هر کدام تلقی خاصی از زندگی دارند و برای هر يك از آنها نیز زیبایی با آنچه در نزد طبقه دیگر هست طبعاً تفاوت دارد. چنانکه طبقه دهقان زندگی را عبارت از کار، خانه خوب، و غذای فراوان می داند و ناچار صورت گوناگون و اندام درشت و ورزیده را معرف کمال زیبایی تلقی می کند در صورتیکه طبقه عالی که با کار بدنی سروکاری ندارد و زندگی را به بیکاری و تن آسایی به سر می برد ممکن است چهره‌یی پریده رنگ و تنی ظریف و رنجور گونه را که نشان زندگی بیروح طبقه عالی است تنها نشانه زیبایی بیابد. بدینگونه، هنر در اعتقاد چرنیشفسکی چیزی جز انعکاس واقعیت نیست و آنچه اهمیت دارد زندگی است اما زندگی تنها عبارت از ارتباط بین انسان و اشیاء و اعیان نیست متضمن احوال درونی نیز هست و طبعاً انسان ممکن است لحظه‌هایی در رؤیا و احساسات نیز بسربرد و البته هنر و ادبیات که زندگی را با تمام جهات و جنبه‌های آن منعکس می کند این ویژگی را هم دارد که به هر حال ما را در شناخت زندگی و شناخت جهان نیز کمک می کند. اما البته علم که شناخت درست و تمام واقعیت کار اوست خود را برتر از واقعیت نمی داند، هنر هم نباید خود را

بالا تر از واقعیت بدانند بلکه باید با وظیفه کلانی که بر عهده اش هست خرسند باشند یعنی در غیاب واقعیت جایگزین آن گردد و کتابی باشد که به انسان درس زندگی بدهد. بر این قول چرنیشفسکی که هنر می بایست چنین و چنان باشد پلخانیف از صاحب نظران مکتب مادی ایراد کرده است که این طرز تفکر علمی نیست طرز تفکر علمی آنست که هنر را آنچنانکه هست بنگرند نه آنگونه که باید چنان باشد.^{۱۹}

يك منتقد جوانتر که دست پرورده و تربیت یافته چرنیشفسکی بود و در همان بحبوحه فعالیت چرنیشفسکی نیز به شهرت و آوازه رسید دو برولیوبوف بود که بر رغم يك عمر بسیار کوتاه در ادبیات روسیه تأثیر قابل ملاحظه‌ای باقی گذاشت. نیکلایی-الکساندروویچ دو برولیوبوف (۱۸۶۱-۱۸۳۶) در نیژنی نوگورود در خانه يك کشیش بدنیا آمد. در مدرسه علوم تربیتی پترزبورگ درس خواند و در آن شهر مجمعی ادبی به وجود آورد که با دوستان خویش مسایل فلسفی و سیاسی را در آنجا مطرح بحث می کردند و مجله‌یی هم به نام «شایعات» (Sloukhi) به صورت دستنویس نشر می نمودند. در سالهای تحصیل، دو برولیوبوف به فلسفه مادی علاقه یافت و نسبت به آنچه وی آن را عوامل ارتجاعی می خواند کینه در دل گرفت. بیست ساله بود که به نویسندگی پرداخت و در مدتی کمتر از پنج سال آثاری به وجود آورد که پاره‌یی از آنها از لحاظ نقد ادبی بسیار ارزنده بود. بیماری سختی داشت و در بیست و پنج سالگی درگذشت اما آثار او مثل آثار مرشد و استادش چرنیشفسکی در ادبیات روسیه تأثیر قوی بر جای نهاد. آنچه وی در آثار فلسفی و انتقادی خویش از آن به شدت انتقاد می کرد نه فقط استبداد مبتنی بر نظام اربابی روسیه بود بلکه آزادی گرایی (Liberalism) بورژوازی را هم که در آن زمان بین بعضی روشنفکران راه یافته بود وی درخور نکوهش می یافت چرا که به عقیده وی آن افکار مانع دگرگونی دفعی و در واقع به سود طبقات ارتجاعی بود. در آنچه وی در زمینه نقد ادبی می نوشت، با بیانی که ابهام و ابهام آن ناشی از مصلحت وقت بود، خاطر نشان می کرد که هدف هر گونه فعالیت ادبی می بایست تمهید مقدمات برای «اقدام خلق الساعه» باشد و آزادی گرایان را سرزنش می کرد که از لزوم ترقی و اصلاحات سخن می گویند اما تا مسأله این اقدام خلق الساعه در میان می آید شبیح و حشیگری، تخریب، و هرج و

مرج را در آن نشان می دهند و کنار می کشند. اقدام خلق الساعه را هم دو برولیو بوف بر مبنای این قاعده توجیه می کرد که انسان نیاز به تأمین سعادت خویش دارد. و البته این حق را دارد که آن را به هر قیمت هست به دست آورد. برای نیل بسدین مقصود، وی نیز مثل چرنیشفسکی و بلینسکی لازم می دانست که ادبیات واقعاً ادبیات خلق و معرف واقعیت حیات آنها باشد و در نقادی هم باید تمام اصول و معیارهایی را که موجب توجیه و تبرئه ناروایی های موجود می شود کنار گذاشت. دو برولیو بوف که خود در ادبیات به چشم وسیله یی برای اصلاح و بهبود جامعه می نگریست هیچ چیز را مضحکتر و نامقبولتر از قول کسانی که دم از هنر محض می زدند و می گفتند هنر وجود مستقل دارد و فی نفسه نیز هدف خویش است نمی یافت. درباره این مدعیان می گفت که اینان می خواهند نویسندۀ صاحب هنر از تمام مسایل حیاتی دوری گزینند، هیچ گونه عقیده قطعی و معقول نداشته باشد، از فلسفه همچون از طاعون بگریزد و مطابق تعبیر گوته آلمانی که آنها کلام او را شعار خویش ساخته اند به هر قیمت که ممکن گردد «همچون مرغی بر شاخسار، آواز خویش را بخواند.» بدینگونه دو برولیو بوف این مکتب را مدافع و در واقع نقطه اتکاء طبقات مرتجع می خواند و آن را به شدت تخطئه می کرد. اما وی نه فقط نظریه هنر محض را که امثال آفانازی فت تروبیچ می کردند به شدت در خور انتقاد می یافت بلکه آزادی گرایی و عرفان گرایی را هم که نزد بعضی شاعران رایج بود و به اعتقاد وی مردم را با احلام بیهوده دلخوش می کرد با نظر انتقاد می نگریست. از شیوه واقع گرایی توقع وی آن بود که معایب و آلام ناشی از «واقعیت زندگی» را تصویر کند و به همین سبب آثار کسانی چون گنچارف و اوستروفسکی را بر آثار تورگنیف ترجیح می نهاد.

درباره نقد ادبی، دو برولیو بوف خاطر نشان می کرد که هر کس بدان کار دست می زند می بایست آثار نویسندگان را همچون پدیده های واقعی و طبیعی تلقی کند، آنها را در معرض تحقیق و تجربه قرار دهد، ویژگی های آنها را بشناسد و حدود آنها را بررسی کند اما نباید ازین آثار توقع داشته باشد که چیزی جز آنچه هستند باشد و فی المثل آنچه را علف سبزست انتظار داشته باشد خوشه چاودار باشد یا آنچه جز پاره یی زغال نیست الماس درخشان گردد. وی آنگونه منتقدان را که در طی نقد خویش می کوشیدند نشان دهند که اگر فی المثل اوستروفسکی فلان صحنه را

چنین و چنان اصلاح می کرد به شیوه گو گول می شد یا اگر فلان قهرمان داستان را به صورتی چنان و چنین در می آورد به سبک شیکسپیر در می آمد در خور استهزاء می یافت. چرا که به عقیده وی در ادبیات قاعده و شیوه‌یی ابدی و تغییرناپذیر وجود ندارد چنانکه در واقعیت و زندگی جامعه هم چیزی که ابدی و لایتغیر باشد در کار نیست. فی المثل خدایان یونانی در دنیای باستان عهد شرك زیبایی خود را داشتند اما آنگونه که در تراژدیهای فرانسوی یا در اشعار تقلیدی روسیه آمده اند دیگر به هیچوجه زیبایی ندارند همچنین ندای دعوت شوالری در قرون وسطی امکان داشت هزاران جنگجو را برای مبارزه با «کفار» و رهایی سرزمین مقدس از چنگ آنها جلب کند اما همین دعوت در اروپای قرن نوزدهم جز خنده و استهزاء جوابی نخواهد داشت. به همین ملاحظات بود که دو برولیوبوف، شیوه آن منتقدان را که می کوشیدند تا آثار ادبی را از روی معیارهای پیش ساخته قضاوت کنند، انتقاد می کرد و می گفت کسانی که فی المثل از روی موازین اسلاو پرستان آثار استروفسکی را نقد می کنند ممکن است وی را متهم دارند که چرا تمام مردم روسیه را خوب و چرا زندگی به سبک قدیم را پسندیده و خالی از عیب جلوه نمی دهد. به عقیده دو برولیوبوف اینگونه منتقدان در واقع نخست تعیین می کنند که يك اثر ادبی با کدام اصول موافق باشد تا با ذوق و پسند آنها مناسب باشد و آنگاه می کوشند تا نشان دهند «آنچه باید باشد» تا چه حد در اثر مورد بحث تحقق پذیرفته است. به نظر وی اینکه کار منتقد فقط محدود به این باشد که تحقیق کند در هر اثر ادبی قواعد و اصول قطعی و خللناپذیر تا چه حد رعایت شده است در حقیقت نقش بسیار پستی به منتقد می دهد چرا که در آن صورت کار وی نوعی عوانی و دنباله گیری است.^{۲۰}

در بین منتقدان دیگر که نیز همین خط مشی را پیش گرفتند نام دیمیتری ایوانویچ پیسارف (۱۸۴۰-۱۸۶۸) در خور یاد آور است. وی که در فلسفه تمایلات مادی داشت پنج سالی از اواخر عمر کوتاه خویش را به خاطر دفاع از عقاید هر تسن در زندان تزار گذراند. اما در طی حوادث عقاید و آراء او دگرگونی‌هایی یافت و ظاهراً او با هیچ يك از مکتب‌ها و عقاید جاری توافق کامل نیافت و به نظر می رسد که در اواخر بیشتر به نقش تربیت در دگرگونی واقعی جامعه معتقد بود. در آنچه مربوط به مسایل

نقد ادبی است به شدت با فکر «هنرمحض» مخالف بود. در مورد هنر نه فقط تأکید می کرد که حتماً می بایست سودی از آن به جامعه عاید شود بلکه امید داشت روزی هم برسد که با توسعه علم دیگر وجود هنر مورد حاجت نباشد. این قول اخیر درین زمان معروف طرز فکر کسانی بود که جهت نفی ناروایی های موجود جامعه تزاری سنت های جاری را به کلی نفی می کردند، و بازارف قهرمان معروف پدران و فرزندان تورگنیف که نظیر این عقاید را تبلیغ می کرد نام «نیهلست» (Nihilist) را؛ در افواه مخالفان، برای طرفداران فکر چرنیشفسکی و یاراناش شایع کرد. اما پیسارف که در واقع با تعلیم چرنیشفسکی و هر تسن ارتباط داشت در نشر این فکر، برای خود در دسری پدید آورد و به اتهام نشر عقاید افراطی و انقلابی او آخر عمرش در زندان گذشت. منتقد دیگری که نقد ادبی را از همین دید گادمی نگریست نیکلایی کنستانتینوویچ میخائیلوفسکی (۱۹۰۴-۱۸۴۲) بود که نخست به نهضت خاق (Narodnik) و تعلیم چرنیشفسکی مربوط بود، اما استقلال فکری او را از پیروی آن عقاید بازداشت و تعلیم وی به همین سبب مورد نقد و طعن پلخانف و دیگران واقع گشت.

اما قرن نوزدهم قبل از آنکه به پایان آید، بیرون از حوزه مشاجرات مادی و فلسفی امثال هر تسن و چرنیشفسکی يك اثر تازه به ادبیات روسیه عرضه کرد که از لحاظ نقد ادبی اهمیت بسیار دارد و در حقیقت جامعترین اثر فلسفی است که در آن يك هنرمند و يك اصلاحگر اخلاقی روس می کوشد تا به این مسأله جواب دهد که: هنر چیست؟^{۲۱۹} این کتاب را لو نیکلایه ویچ تولستوی (۱۹۱۰-۱۸۲۸) داستان نویس و متفکر معروف روسیه در اواخر عمر نوشت (۱۸۹۷) و شاید آخرین سخن فرهنگ بورژوازی روسیه را در زمینه مسایل مربوط به نقد ادبی باید در آن جست.

در تصنیف این رساله تولستوی نزدیک پانزده سال تفکر و تحقیق کرد و بعد از بررسی و تحلیل نظرهای گونه گونی که در باب زیبایی و هنر ارائه شده است نشان داد که آنچه سبب شد در تمام اروپا معیار ارزیابی آثار هنری فقط صرف زیبایی شناخته شود سر خوردگی مردم از تعلیم کلیسا و درماندگی آنها از فهم حقیقت دین بود. وقتی شك و بی اعتقادی جهان بینی را از مردم گرفت دیگر معیاری جز لذت و زیبایی برای شناخت و ارزیابی هنر باقی نماند و اروپا روی به کمال مطلوب یونان

باستانی آورد که به عقیده تولستوی خود چیزی نسنجیده و نا تراش بود و در همان زمانها نیز افلاطون آن را محکوم کرده بود. جدایی از دنیای ایمان هم سبب شد که در نزد طبقات عالی، هنر چیزی تلقی شود که به کلی با آنچه نزد طبقات عامه هنر خوانده می شد تفاوت داشت و بدینگونه دو نوع هنر به وجود آمد، هنر عامیانه و هنر طبقه اشراف، و طبعاً آنچه تعلق به اشراف داشت هنر واقعی شناخته شد و در دنبال این جریان تدریجاً هنر چیزی شد که اختصاص به طبقات ممتاز یافت، و در پی آن از مضامین متنوع و عمیق دینی محروم گشت، مبهم و تصنعی و غیر واقعی شد و بیشتر به ارضاء لذتهای جنسی و شهوی که پست ترین احساسات آدمی و در واقع نقطه اشتراك انسان بابهایم است توجه کرد. گرایش به رمز و ابهام، و گرایش به فکر «هنر برای هنر» لازمه همین جدایی هنر اشراف از هنر عامه شد و آن نیز خود مولود انفصال هنر از احساسات دینی بود. به علاوه هنر طبقات ممتاز، با جدایی از هنر عامه بیش از پیش از فهم اکثریت دور شد و به چیزی که جز تقلید هنر نیست مبدل گشت.

در بین چیزهایی که به اعتقاد تولستوی هنر را تبدیل به تقلید هنر می کند تأثیر نقد و نقادی را باید یاد کرد که به عقیده وی هنر را امری حرفه‌یی، محدود، و دور از دسترس فهم اکثریت می سازد. منتقدان به نظر تولستوی ذوق و دریافت مردم را فاسد و منحرف می کنند چرا که اگر کار آنها تفسیر و تبیین آثار هنریست در این باره در حقیقت کاری از پیش نمی برند زیرا اثر هنری اگر از لحاظ هنری واقعاً خوب و بی عیب باشد آنچه را می خواهد به دیگران منتقل کند خواهد کرد و دیگر حاجت به میانجی نیست و در حقیقت آنچه منتقد با تفسیر هنری خویش انجام می دهد فقط این را نشان می دهد که خود او استعداد تأثیر مستقیم از هنر را از دست داده است. این مسأله حصول تأثیر مستقیم از هنر در حقیقت نشان هنر واقعی است و به عقیده تولستوی آنچه را هنر واقعی است از آنچه شبه هنر و فقط تقلید هنرست تنها به همین نشان می توان شناخت که آیا در نفوس سرایت بخش هست یا نیست؟ اگر اثر هنری از يك ضرورت و حاجت درونی آفریننده آن سرچشمه نگیرد البته نمی تواند در نفوس دیگر به قدر کافی سرایت کند و از همین روست که هنر عامه بیش از هنر طبقات ممتاز خاصیت هنر واقعی دارد. مع هذا هنر طبقات ممتاز چیزی

که در بین عامه سرایت می‌دهد شهوت پرستی، تن‌پروری، بدآموزی، و گریز از الزامات اخلاقی است و اینجا تولستوی می‌پرسد که آیا فدا کردن فعالیت اجتماعی و مسئولیت اخلاقی به خاطر هنری که خود آن نیز فقط به بخش محدودی از جامعه ارتباط دارد، ارزش و ضرورت واقعی دارد؟ اما جوابی که می‌دهد البته منفی است و او نیز مثل افلاطون می‌گوید که اگر اصلاً هنری وجود نداشته باشد به از آنست که این بدآموزیها دوام بیابد. منشأ این انحراف هنر و نادرستی تأثیر آن هم به نظر تولستوی همان جدایی طبقات ممتاز از حقایق تعلیم مسیحی است. باید نتیجه‌ی را که طبقات ممتاز از این جدایی گرفته‌اند و عبارت از اتحاد بین مفهوم زیبایی و لذت است به دور اندازند تا شعور دینی روح هنر واقعی را که پشتیبان هنر عامه است، راهنمای هر گونه هنر سازد، به هنر اوج و تعالی واقعی ببخشد و فاصله‌ی را که بین هنر عامه و هنر طبقات ممتاز هست از بین ببرد. درینصورت هنر وسیله نیل به سعادت و وحدت نوع انسانی خواهد شد و از ابهام‌گرایی و انحصارطلبی هم خواهد رست. هنر طبقه ممتاز به عقیده تولستوی حال زن روسپی را دارد که زیبایی زنانه خویش را به جای آنکه در راه مادر شدن و ایجاد يك نسل سالم به کار اندازد به کسانی که فقط می‌خواهند حس لذت جویی خویش را ارضاء کنند می‌فروشد. تولستوی خاطر نشان می‌کند که در روزگار ما رسالت هنر این است که بتواند مفهوم این حقیقت اخلاقی و دینی را که سعادت ابناء بشر در نیل به وحدت و اتحادست از قلمرو تعقل به قلمرو احساس منتقل کند و با سعی در سرایت دادن این فکر پیام مسیحیت را که برادری بین فرزندان يك پدرست تحقق بخشد. این هدف در نظر تولستوی قابل حصول هم هست و سرانجام با توجه به نابسامانیهایی که ازین حیث در جوامع انسانی وجود دارد مردم در جستجوی راه‌هایی به این هدف روی خواهند آورد.

نقد امروز؛ شیوه‌های نو

ادبیات عصر حاضر، که فراز و نشیب آن مخصوصاً در دنیای غرب شاهد بحرانی‌های اقتصادی، ورشکست تدریجی لیبرالیسم بورژوازی، نا اطمینانی حکومت‌های بورژوا، تسلیم به جاذبه صلح مسلح، توسعه مطامع استعماری، بروز دو جنگ عظیم جهانی، ظهور انقلابات محلی و بروز نهضت‌های استقلال طلبی شد در واقع از ده پانزده سالی قبل از پایان قرن نوزدهم شکل تازه‌یی گرفت. چرا که قسمت عمده نهضت‌های ادبی - رمزگرایی (Symbolism)، واقع‌گرایی سوسیالیستی، سوررئالیسم (Surrealism) و نظایر آنها - که هنوز در قلمرو ادبیات امروز اساس مشاجرات ادبی را تشکیل می‌دهد از همین سال‌های اواخر قرن نوزدهم ریشه می‌گیرد. بدون شك ویژگی‌های عمده دورانی چنین متحرك، فعال، و پر تنوع را نمی‌توان در يك طرح کوتاه و ساده گنجانید. به علاوه در باره بسیاری از نقادان و حتی آفرینشگران این دوران، هنوز نمی‌توان مثل نقادان و ادیبان دوران‌های گذشته سخن گفت چون هرچند بعضی از آنها حتی کارشان هم به پایان رسیده باشد باز تأثیر مجموع کار آنها در محیط ادبی عصر مشخص نشده است و شك نیست که تأثیر لنینیسم و سنت بو و کالریج و بلینسکی هم بلافاصله و در زمان خود آنها کاملاً مشهود نبود. ازین رو جای تعجب نخواهد بود که در بین منتقدان این دوره نام کسانی که شاید آینده - یا حتی ذوق و سلیقه بعضی معاصران - آنها را منتقدان بزرگ تلقی می‌کنند منعکس نباشد. مع هذا، وجوه اشتراك عمده ادبیات این دوره - قرن حاضر - بدون شك ناشی از تأثیر جهانی حوادث و سرعت انتشار عقاید و آراء فلسفی و اجتماعی است که توسعه روابط انسانی و تکامل وسایل ماشینی آن را خیلی بیش از قرن گذشته محسوس کرده است.

در بین عوامل عمده‌یی که رنگ خاصی به طرز تلقی انسان امروز از مسایل اجتماعی داده است مخصوصاً توسعه صنایع و علوم، بسط مناسبات اقتصادی، و ظهور خود آگاهیه‌های طبقاتی در بین تمامی اقوام عالم است همچنین گرایشی که اخلاق امروز به تشفی خواهشهای جسمانی و نفی قیود سنتی نشان می‌دهد - و تعلیم نیچه و فروید تعبیرهایی از این گرایش به شمارست - همراه با توسعه تدریجی اندیشه نسبت گرایی (Relativism)، اصالت عمل، تزلزل و بدبینی در عقاید مربوط به مبادی و آداب دینی، که اینهمه تاحدی، از برخورد های فلسفه‌های طبقاتی و از آموزش‌های اجتماعی احزاب و اتحادیه‌ها مایه می‌گیرد؛ روی هم رفته به ادبیات عصر ما، که در عین حال به شدت تحت تأثیر تبلیغات روزنامه‌ها و آنچه به اصطلاح وسایط ارتباط عام خوانده می‌شود قرار دارد پاره‌یی وجوه مشترک داده است که البته نه فقط در پیدایش و رواج آثار ابداعی بلکه ناچار در شیوه‌های نقد و نقادی نیز تأثیر گذاشته است و غالباً هر نهضت یا مکتب مربوط به ادبیات و نقادی در هر گوشه دنیا پدید آمده است تأثیر یا عکس‌العمل آن با اندک فاصله‌یی در جای دیگر ظاهر شده است و از این روست که احوال نقد و نقادی قرن حاضر تقریباً مثل احوال نقد و نقادی قرون وسطی که مسیحیت آن را در تمام اروپا به هم پیوسته بود می‌تواند، همچون امری واحد و مرتبط مورد بحث واقع شود و البته محقق درین باره، طبعاً به این نکته نیز توجه خواهد داشت که اگر وحدت ادب در قرون وسطی بیشتر ناشی از عدم تحرك در احوال عمومی بود وحدت ادب در عصر حاضر تا حد زیادی ناشی از عدم ثبات احوال عمومی است و تحرك و تأثر داریم.

در هر حال از جمله اوصاف عمده‌یی که نقد امروز را باشیوه‌های نو که دارد مشخص می‌کند فقدان مرجعیت ادبی و خلاء ناشی از زوال دوره جباران ادبی است. در حقیقت برخلاف قرون گذشته که غلبه امثال پوپ، بوالو، سنت-بوو، بلینسکی، و دیگران یادآور قدرت و حکومت جباران مستبد و انعطاف‌ناپذیر بود، نقدی که در جراید و مجلات ماهانه و هفتگی به وجود آمد و گاه آن را با نام نقد مبارز (Critique Militante) می‌خوانند معرف حالت نوعی جمهوری فکری شده است که در آن، تساوی فرصت‌ها و فقدان مرجعیت پاره‌یی مشاجرات ادبی را از حوصله

آنچه نقد وداوری خواننده میشود بیرون می‌برد. درست است که این طرز تلقی از نقد در واقع حاصل طرز فکر نویسندگان رمانتیک است که ذوق و زیبایی رااموری نسبی خواندند و وجود میزان مشترك و واحدی را در این امور انکار کردند، اما در قرن ما این طرز تلقی نقد را تدریجاً به مرحله‌یی کشانیده است که حاصل آن را باید ماوراء نقد (Metacritique) یا حتی ماقبل نقد (Precritique) خواند.^۲

يك ویژگی دیگر در نقد امروز، گرایش آنست به شیوه‌های تطبیقی. درواقع غلبه روح تطبیقی بر نقد عصر ما ناشی از توسعه روابط ادبی و رواج فوق‌العاده ترجمه، و نشر جراید و وسایل تبلیغی است. در اروپا تا قرن هجدهم که هنوز انقلاب فرانسه منفجر نگشته بود ادبیات تقریباً در هر جا به عنوان يك جریان اصیل، امامستمر و واحد تلقی میشد و فقط قریحه تنوع جوی نویسندہ‌یی به عظمت گوته می‌توانست در مقابل این توسعه ادبیات ملی اقوام اروپا تصور يك ادبیات جهانی (= Welt-literatur) را عرضه کند. اما از اواسط قرن نوزدهم توسعه روش‌های تطبیقی و نتایجی که از به کار بستن آن روش‌ها در علوم طبیعی حاصل شده بود سبب گشت که در زبان و ادبیات هم به این شیوه توسل جویند و در قرن حاضر مخصوصاً توسعه وسایل ارتباط عام موجب شد که دایم مضامین، مکتب‌ها، عقاید، و تکنیک‌های ادبی از يك کشور به کشور دیگر و از نزد قومی به نزد قومی دیگر در حال سیر و نفوذ باشد و البته شیوه‌های مربوط به نقد و شناخت این آثار نیز مثل خود آنها درحالتی شبیه به داد و ستد بازرگانی قرار دارد و ازین رو منتقد امروز بدون توجه به جنبه تطبیقی نقد دیگر نمی‌تواند مطمئن باشد که آیا تمام سعی خود را در شناخت آثار ادبی به کار برده است و مسایل مربوط به نقد نفوذ و نقد منبع را چنانکه باید بررسی کرده است یا نه؟

ویژگی دیگر تأثیر خود آگاه مکتب‌های فلسفی و اجتماعی است که نفوذ آنها خیلی بیش از قرنهای گذشته در ادب محسوس و مشهودست و وقتی شعر و ادب تحت تأثیر این گونه جریانها باشد کار منتقد خواه فقط تحلیل و تجزیه باشد یا ارزیابی و قضاوت نمی‌تواند از تأثیر اینگونه گرایش‌ها خالی باشد و همین نکته است که منتقد امروزی را از اینک که مثل يك عالم طبیعی بکلی «عینی‌نگر» و بیطرف بماند و یا کار خود را چیزی غیر از شرح ماجراهای روح خویش در معرکه عقاید و

افکار تلقی کند باز می‌دارد و بررغم آنچه نقد علمی و تاریخی خوانده می‌شود غالباً نقدی رواج پیدا می‌کند که گاه نقد تأثرنگاری، و گاه نقد تعهدگرایی است چنانکه در پاره‌یی موارد هم به شدت تحت تأثیر مکتب‌های اخلاقی، اجتماعی، روانشناسی، و فلسفی عصرست و ازین روست که نقد امروز، بدون آشنایی کافی با جریانهای فکری و علمی عصر نوین غیر مفهوم است چنانکه بدون توجه به نفوذها و تأثیرهای ادبی و فکری جهانی و بین‌المللی هم دیگر چشم‌انداز حدود افقهای ملی نقد امروز را در ادبیات هیچ‌یک از زبانهای غربی به‌تنهایی نمی‌توان باز شناخت. معهذا برای بررسی نکات مشترك نقد امروز ویژگی‌های آن را در ادبیات هر یک از اقوام عمده، باید بدرستی درك کرد.

در ادبیات انگلستان مقارن آغاز قرن حاضر نفوذ عمده‌یی که محسوس بود عبارت بود از نفوذ تعلیم ماثیوارنولد، و طریقه والتر پاتر که اولی در ۱۸۸۸ وفات یافته بود و دومی در ۱۸۹۴. با آنکه ماثیوارنولد در عصر ما شاید گاه بیشتر به‌عنوان شاعر مورد توجه باشد تا به‌عنوان منتقد^۳، در اوایل قرن حاضر مخصوصاً به‌عنوان منتقد در جامعه ادبی عصر تأثیری قابل ملاحظه داشت. آرنولد که در مورد نقد آنچه را نزد نقادان نسل پیش از وی معمول بود و غالباً مشتمل بر خلط بین مباحث مربوط به ادب با مسایل جاری روز می‌شد محکوم می‌کرد خودش نقد را کوشش بیطرفانه‌یی برای شناخت بهترین محصول فکر انسانی می‌شمرد و هر چند خود او در عمل گاه از آنچه مقتضای یک مجاهده عاری از شایبه است تن‌زده است ولیکن در هر حال، لامحاله از جهت نظری، برای قضاوت در آثار ادبی معرفت درست آن آثار را لازم می‌دانست و مخصوصاً از منتقد طلب می‌کرد که دایم در توسعه معرفت خویش بکوشد تا بتواند خواننده را بهتر ارشاد و خرسند کند. به‌علاوه، ماثیوارنولد سعی داشت تا بین آنچه منتقدان نسل پیش از وی به‌عنوان وظیفه منتقد تلقی می‌کردند و عبارت بود از سعی در حفظ سنت‌های قدیم با آنچه تحت تأثیر افکار و تعلیم بعضی نقادان فرانسوی در اذهان راه یافته بود و حصر توجه به زیبایی، و اجتناب از آمیختن قضاوت‌های زیباشناختی با داوریهای اخلاقی و مذهبی را توصیه می‌کرد نوعی تعادل به‌وجود بیاورد و وقتی در یکی از آخرین مقالات

انتقادی خویش خاطر نشان می‌کرد که در نقادی شناخت محیط و احوال شاعر و نویسنده شرط هست ولیکن تنها با شناخت محیط نمی‌توان در باب آثار ادبی قضاوت درست کرد^۴ در حقیقت می‌خواست نشان دهد که ارزش زیبایی را هم منتقد نمی‌تواند به کلی نادیده گیرد. اما تعلیم و التریاتر، که در اوایل قرن هنوز نفوذی مشهود داشت عبارت بود از تعلیم سیرت لذت (= Hedonism) که اندیشه هنر برای هنر را در نزد بعضی طبایع اپیکوری مسلک یا رواقی مسلک عصر بهانه‌یی کرد برای فرار از قیود آداب سنتی و محافظه کارانه عصر. پاتر نظریه زیبایی پرستی افلاطونی جان راسکین را بسط داد و وظیفه شعرو شاعری را با ایجاد «لذت» که خود فی نفسه ارزش خاص خویش را دارد یکی شمرد. سوین برن شاعر و نقاد دیگر عصر نیز آشکارا آنچه را رمز گرایان (Symbolists) و طرفداران مکتب پARNASSIANS) در ترویج فکر «هنر برای هنر» در فرانسه گفته بودند اخذ کرد چنانکه در تحقیقی انتقادی که راجع به بلیک (Blake) نوشت آنچه را اینان به نام «بدعت تعلیم» (= L'heresie De L'enseignement) می‌خواندند تقبیح کرد و در اشاعه فکر هنر برای هنر مخصوصاً ترویج آراء تئوفیل گوتیه، بودلر، و مالارمه را در نظر داشت. همین طرز تلقی در نزد اسکار وایلد نیز حاکی از نفوذ ادب فرانسیسی بود. با اینهمه طرز تفکر هواخواهان «هنر برای هنر» در اینجا بهیچوجه مثل فرانسه به صورت نظریه روشنی در نیامده بود و در عین حال آن اندازه هم شهرت و قبول عام نداشت.

نقد جدی که در اوایل قرن در انگلستان رواج داشت غالباً تسامح جوی و التقاطی اما در عین حال فاقد عمق فراوان بود. در مورد شناخت ارزش‌های ادبی درین سالها دیگر بهیچوجه معیارهای مقبولی مانند آنچه در قرن گذشته رایج بود، وجود نداشت. در نزد منتقد ادیبی مانند جرج سینتسبوری (۱۸۴۵ - ۱۹۳۳) که در عین حال مورخ نقد ادبی و استاد علم بلاغت و نیز نویسنده‌یی مشهور بود روح تسامح جویی چنانست که آن را از فقدان اصول و مبانی منظم به درستی نمی‌توان شناخت. مع هذا نقادانی مانند وی این مزیت را داشتند که دارای ذوقی تهذیب یافته بودند و باشوق و هیجانی که برای چیزهای تازه در وجودشان بود می‌توانستند از آثار بسیار گونه‌گون و بسیار متفاوت نیز تمتع حاصل کنند. اما شیوه آنها در نقد غالباً التقاطی

(Eclectic) بود - آمیزه‌یی از شیوه تأثرنگاری (Impressionism)، باشیوه نقد تحلیلی و تاریخی. در حقیقت اینها در غالب موارد علاوه بر سعی در بیان تأثر ذوقی و شخصی خویش می‌کوشیدند تا هم اثر را تحلیل نمایند و هم در باب زندگی و احوال صاحب اثر اطلاعات مفیدی به خواننده داده باشند.

بدینگونه نقد ادبی درین سالها، آنجا که فقط عبارت از مشاجرات مربوط به حوادث سیاسی یا تنها تحلیل و تلخیص آثار ادبی نبود غالباً گرایش به اموری داشت که در محیط علمی و در نزد اهل مدرسه رایج و معمول بود. گفته‌گوهای تسامح-جویانه عاری از جانبداری در نقد سرد و ملال‌انگیز جرج سینتسبوری، مباحثات ذوقی آمیخته با اطلاعات مربوط به شرح احوال در آثار انتقادی ادموند گاس (۱۸۴۹-۱۹۲۸)، تحقیقات تاریخی و روانشناسی فوق‌العاده احتیاط‌آمیز در نقد ادوارد داودن (۱۸۴۹-۱۹۱۳) و مباحث انتقادی آمیخته با تاریخ و مردم‌شناسی در نقد اندریولانگ (۱۸۴۴-۱۹۱۲)، معرف طرز تلقی نقد ادبی در اوایل قرن حاضر بشمارست و در آثار اکثر آنها نوعی گرایش تطبیقی که حاصل وسعت و تنوع عرصه مطالعات آنهاست پیداست و يك ویژگی دیگر در کار آنها اینست که در نقد به آثار گذشتگان بیشتر توجه دارند و آن حالت تسامح‌جویی و قبولی را که نسبت به آثار گذشتگان دارند به ندرت ممکن است در مورد آثار ادبی عصر خویش هم نشان دهند. شیوه نقد علمی جرج سینتسبوری، بعد از او نیز يك چند در محیط دانشگاهیان همچنان بیش و کم دوام یافت. درست است که شاید از چیزی به نام مکتب نقد تاریخی - که دارای اصول و مبانی سنجیده و روشن باشد - در ادبیات انگلیسی قرن حاضر نمی‌توان به اطمینان سخن گفت و آنچه بعضی نقادان شیوه نقد تاریخی می‌خوانند مبتنی بر اصول و ضوابطی که عنوان مکتب (School) بر آن اطلاق توان کرد نیست اما شیوه سینتسبوری در هر حال بعد از وی تا حد زیادی مورد توجه منتقدان عصر واقع بود. از جمله الیورالتون تاریخ ادبی را به صورتی متعادل و دلپذیر عرضه کرد، آرثر کوپلر کاچ در عین اجتناب از مسایل دشوار مربوط به زیباشناخت، ذوق و بینش هوشمندانه‌یی در نقد تحقیقی نشان داد. ادموند چامبرز مقالاتی تحقیقی نشر کرد که معرف دقت نظر وی در تفسیر تاریخی آثار ادبی به شمارست. مطالعات هربرت گریرسون در باب نقد و تفسیر آثار جان دان شاعر

معروف انگلیسی در ذوق ادبی جامعه عصر تأثیر قابل ملاحظه‌ی نهاد. در واقع بررغم اینکه نشانه روح محافظه‌کاری در آثار گریرسون به‌طور بارزی هویداست آنچه به‌عنوان نقد از قلم خود وی نشر شده است خیلی بیش از آثار پیروانش از وسعت نظر تسامح‌جویانه حکایت دارد. اینکه هنوز کسانی هم که با نسخه‌های خطی مربوط به ادب قرنهای گذشته سرو کار دارند در باب مسایل ادبی عصر نیز می‌توانند نظرهای انتقادی سنجیده و قابل توجه عرضه دارند نشان آنست که نقد علمی و گرایش‌های تاریخی آن در بن‌بست نیست.

نقد جدی، مسئول، و بیطرف البته درین ایام محدود به‌اینگونه نقدهای علمی ادیبان اهل مدرسه نبود. گرایش به‌بیطرفی یا لامحاله اجتناب از درگیری عمدی و آشکارا در آنچه موضوع جدال و اختلاف مکتب‌های مختلف سیاسی و فلسفی بود نزد تعداد زیادی از نقادان دیگر نیز به‌مثابه یک اصل ضروری در کار نقد و نقادی تلقی می‌شد. تی. ای. هالم (۱۸۸۳-۱۹۱۷) در مقابل نفوذ جهان‌بینی هر فلسفه بعد از رنسانس، اجتناب از تسلیم و التزام بیطرفی را توصیه و تعلیم می‌کرد. در عین حال خود وی در آنچه در رد اندیشه «ترقی» در نفی قول ژان ژاک روسو دایر بر اصالت نیکی در فطرت انسان و در لزوم ترك طریقه هومانیزم به‌خاطر دین، بیان می‌کرد نوعی جهان‌بینی از همان مقوله هر فلسفه بعد از رنسانس عرضه می‌کرد و با اینهمه تأثیر اندیشه او در بعضی مستعدان قابل ملاحظه شد و از جمله نزد تی. اس. الیوت (۱۸۸۸-۱۹۶۵) شکفتگی خاصی یافت.

الیوت یک شاعر امریکایی بود که در جوانی به انگلستان آمد و همانجا ماند و انگلیسی شد و حتی گرایش‌های محافظه‌کارانه‌ی را که شایسته یک انگلیسی تمام عیار عصر بود از خود نشان داد. آنچه وی را به نقادی علاقه‌مند کرد ظاهراً این بود که می‌خواست با نقد و نقادی شیوه شاعری و افکار و آراء خویش را توجیه کند. نفوذ او نیز در زمینه نقد ادبی نه فقط به سبب آثار انتقادی خود او بود بلکه تا حد زیادی نیز به‌خاطر سعی وی بود در نشر مجله Criterion که در آن مقالاتی از خود وی و همچنین از عزرا پاوند، واز تی. ای. هالم نشر می‌شد و بدینگونه، الیوت می‌کوشید نشان دهد که ادبیات بخشی جامع از زندگی محسوب است و می‌بایست به مسایل

مربوط به حیات روزانه پاسخ دهد. معه‌ذا آنچه هالم و یارانش آن را نقد رمانتیک و احساساتی می‌خواندند و گرایش به آن را با لزوم بیطرفی يك منتقد راستین مغایر می‌شمردند در نزد بعضی منتقدان عصر تعدیل یافت و نقدی به وجود آورد که در آثار کسانی چون آبر کرامپی (۱۸۸۱-۱۹۳۸) و چستر تن (۱۸۷۴-۱۹۳۶) که هر دو در عین حال شاعر و نویسنده معروف هم بودند با اتخاذ شیوه‌یی که غالباً جنبه التقاطی داشت رنگ تمایلات عامه‌پسند اخلاقی یافت و حتی گاه به آنچه «ذوق عمومی» یا «احساس عمومی» خوانده می‌شود نزدیک می‌شد. نفوذ الیوت در آثار انتقادی لیویس دنبال شد و تا حدی نیز با آنچه «نقد نو» خوانده می‌شود هماهنگی یافت. وی نیز مثل الیوت در عین حال سردبیر و ناشر مجلات هم بود و البته تأثیر مجلات و هفته‌نامه‌های ادبی را در نقد ادبی این سالها نباید کم‌اهمیت تلقی کرد. در بین سایر تأثیرها باید تأثیر مکتب‌های فلسفی و سیاسی را ذکر کرد که از آنجمله بود مکتب‌های روانشناسی، تعلیم فروید، و آراء مارکس.

يك تأثیر عمده مکتب‌های روانشناسی در سالهای بلافاصله بعد از جنگ اول مخصوصاً به وسیله‌ی ای. ریچاردز (۱۸۹۳-) پدید آمد. وی که می‌خواست نقد را از آن حالت ابهام و سرگشتگی که شیوه نقادان تأثرنگار (Impressionists) به آن داده بود بیرون آورد کوشید تا با آنچه وی و یارانش آن را «نقد نو» (New Criticism) خواندند نشان دهد که وظیفه ادبیات عبارتست از اینکه در خواننده تعادل روانی یا در واقع «حالات متعادل روانی» (Well-Balanced psychological states) به وجود بیاورد. ریچاردز سعی کرد تا نقش و تأثیر لفظ را به صورت مستقل و همچنین بدانگونه که در نسج کلام و در ارتباط با لفظهای دیگر دارد بررسی کند و بدینگونه تحلیل انتقادی در نزد وی به قلمرو مسایل مربوط به علم «دالات الفاظ» (Semantics) وارد شد. نظریه‌یی که وی در باب نقد ارائه کرد و در آن کوشید تا شناخت «ارزش ادبی» آثار را بر مبنای تحقیق روانشناسی استوار سازد نزد تعدادی دیگر از منتقدان نیز - مثل هربرت رید، و ویلیام امپسون - دنبال شد و حاصل جالبی یافت.

تأثیر مکتب روانکاوی فروید هم در نقد ادبی جالب بود و لیکن نقد هواداران این مکتب برخلاف شیوه نقد روانشناسی ریچاردز مبنی بر ارزیابی آثار نبود بلکه در

واقع‌مبنی بر تحقیق در پیدایش و نحوه تکوین این آثار بود، در وجدان آفرینندگان آنها. این شیوه نقادی در حقیقت سعی داشت مبنای پیدایش الهام‌ها و اسباب حصول عقده‌ها و تمایلات سرکوفته‌پی را که احیاناً موجب ابداع آثار ادبی بوده است بررسی کند و این خود نوعی تاریخ‌گرایی (Historicism) بود - رجوع به تاریخ احوال روانی و درونی. در بین کسانی که کوشیدند آثار ادبی را از دیدگاه منشأ روانی آنها بررسی کنند هربرت رید و ویلیام امپسون را می‌توان ذکر کرد. البته این طرز تحلیل روانشناسی دیگر نمی‌توانست مسأله ارزیابی راهم که غالباً از منتقد درمورد آثار ادبی توقع دارند حل کند.

آنچه درین شیوه نقادی مطرح می‌شد عبارت بود از بررسی احوال روانی شاعر و نویسنده؛ یا در حقیقت سعی در شناخت زمینه الهام آنها. این نیز بسا آنچه نزد منتقدان سنت‌گرای قرن پیش پژوهش در زمینه و حوزه نفوذ خوانده می‌شد تفاوت چندانی نداشت. تفاوت آنها فقط در شیوه بررسی بود نه در هدف. چرا که در هر دو، هدف عبارت بود از شناخت شرایط و احوالی که اثر ادبی در آن احوال و شرایط به وجود آمده بود. این نیز تا آنجا که بیرون از حدود جستجوهای مربوط به تعلیم فروید و پژوهش در زوایای روانی شاعر و نویسنده بود امری بود که درین ایام مخصوصاً در آثار انتقادی خانم ویرجینیا وولف (۱۸۸۲-۱۹۴۱) دنبال می‌شد. ویرجینیا وولف که خود در داستان نویسی مقام بلندی داشت و بعضی وی را مهمترین داستان‌پرداز جدید انگلستان شمرده‌اند در مقالات انتقادی خویش کوشید تا نشان دهد اهمیت اثر ادبی به شرایط و احوالی که آن اثر تحت تأثیر آنها به وجود آمده است و یا خوانده شده است بستگی دارد. نقد ویرجینیا وولف البته محدود به جنبه تاریخی آثار نماند جهات زیباشناختی را هم که گاه درخور توجه یافت.

معهدا گرایش وولف به نقد تاریخی جوابی به يك حاجت روحی بود که در جامعه عصر وی خواننده غالباً از منتقد طلب می‌کرد و اجابت آن منتقدانی راهم که تمایل به تعلیم مارکس نشان می‌دادند و امی داشت تا در تفسیر منشأ آثار به نقش تاریخی طبقات و آنچه نزد آنها جبر تاریخ خوانده می‌شد توجه کنند. شاعرانی مانند آودن (۱۹۰۷-)، استفن اسپندر (۱۹۰۹-) و دی-لویس (۱۹۰۴-) در

سالهای قبل از جنگ دوم جهانی کوشیدند تا در نقد ادبی منشأ اجتماعی آثار را مورد بحث سازند. با آنکه بعضی از نویسندگان و روشنفکران انگلیسی که در دوران جنگهای داخلی اسپانیا به تعلیم مارکس گرایش نشان می دادند بعدها از آن راه بازگشتند در آثار انتقادی غالب آنها هنوز نشانه هایی ازین طرز فکر هست و بدینگونه چپ-گرایان و راستروان هر يك به شیوه خویش غالباً به آنچه نقد تاریخی نام دارد و بنایش بر تحقیق در منشأ تاریخی آثار و ارتباط بین اثر و آفریننده اثرست تمایل نشان می دهند و هرچند هنوز نقادانی هم هستند که آثار ادبی را امری می دانند که بین نویسنده و خواننده است و به گذشته نویسنده ربطی ندارد اما شیوه التقاطی که جامع این روش هاست و آثار ادبی را غالباً از دیدگاه های مختلف بررسی می کند، هنوز هم مثل گذشته در بین روشنفکران بیشتر مطلوب است.

اما در اروپا نقد ادبی سنت دیرینه ای در ادبیات فرانسه داشت. مقارن سالهای آغاز جنگ جهانی اول هنوز چند سالی بیش، از مرگ برون تیر (۱۹۰۶-۱۸۴۹) نمی گذشت اما کسانی چون امیل فاگه (۱۹۱۶-۱۸۴۷)، ژول لومتر (۱۹۱۴-۱۸۵۳)، رمی دوگورمون (۱۹۱۵-۱۸۵۸)، و آناتول فرانس (۱۹۲۴-۱۸۴۴) هنوز در حیات بودند و گوستاوانسون (۱۹۳۴-۱۸۵۷) شیوه های نقد تاریخی و علمی را تا مدت ها بعد همچنان ادامه داد. در بین اینها فاگه، لومتر، ولانسون به حوزه دانشگاه مربوط بودند و البته رمی دوگورمون و آناتول فرانس نیز بیش و کم با هومانسم دانشگاهی مربوط می شدند. نقد ادبی در نزد اینگونه منتقدان اهمیت يك نوع کار ابداعی را داشت و همین شور و نشاط آنها بود که آناتول فرانس را و او می داشت ادعا کند که گویی نقد ادبی سرانجام تمام انواع ادبی را در خود جذب خواهد کرد.

امیل فاگه، که خود استاد دانشگاه پاریس و در عین حال منتقد ادبی تعدادی از جراید بود در مسایل مختلف ادبی، فلسفی، اجتماعی، و حتی سیاسی مقالات و رسالات بسیار نوشت که هم شامل مباحث کلی و نظری و هم متضمن تحقیقات جزئی می شد. اما در نقادی فردگرایی (Individualiste) بود، و به احوال فرد و خلق و خوی او بیشتر علاقه نشان می داد تا به جامعه و تأثیری که در فرد دارد. ازین رو غالباً می کوشید تا احوال و دقایق اخلاقی و روانی نویسندگان را از آثار آنها استنباط کند و تصویرهایی

که وی از نویسندگان عرضه می‌دارد به‌همین جهت تأثیر و گیرایی خاص دارد. گوستاوانسون در واقع شیوهٔ تن و برونتیر را در تحقیقات ادبی دنبال کرد. طریقهٔ وی مخصوصاً با قدرت بیان و دقت علمی که او داشت سبب شد که تاریخ ادبیات، اندک اندک، بخش عمدهٔ قلمرو نقد ادبی را تسخیر کند. چرا که در نزد وی هر نوع قضاوت دربارهٔ آثار ادبی يك عنصر شخصی داشت که عبارت از ارزیابی ذوقی بود و يك عنصر غیر شخصی که عبارت بود از معلومات ناشی از واقعیت‌های تاریخی راجع به اثر و نویسنده. و البته هرچند تأثر ذوقی خواننده در مقابل اثر ادبی جنبهٔ شخصی دارد و آن را نمی‌توان تحت نظم و انضباط قاعده در آورد لیکن آنچه از بررسی واقعیات تاریخی در باب اثر و نویسنده بدست می‌آید آن تأثر را تحت نظارت درمی‌آورد، تهذیب و اصلاح می‌کند، و تا حد امکان آنرا از آلودگی به اغراض باز می‌دارد. بدینگونه، تاریخ ادبیات در آنچه به آثار گذشته‌گان مربوط است تا حد ممکن به يك نوع بررسی «عینی» یا «شبه عینی» منجر می‌شود و يك گونه نقد بالنسبه مطمئن می‌سازد. در بین محققان دیگر که در همین شیوه به نتایج جالب رسیدند باید از ژوزف بدیه (۱۸۶۴-۱۹۳۸) یاد کرد که داستان ترستان و ایزوت-بدانگونه که وی از روی روایات کهن پرداخته است- شهرت بسیار دارد. مطالعات وی در باب داستانهای قرون وسطی، امتزاج بسیار دلپذیری بود از قریحهٔ علمی و ذوق انتقادی.

با اینهمه بیرون از حوزهٔ استادان دانشگاه، آثار بعضی منتقدان دیگر نیز در نزد دانشگاهیان و روشنفکران قبول و رواج تمام یافت. از جمله رمی دوگورمون (۱۸۵۸-۱۹۱۵) که خود شاعر و داستانپرداز نیز بود و آنچه را نقد می‌کرد خود بخوبی می‌شناخت، در نقادی نمایندهٔ مکتب سمبولیست به‌شمار می‌آمد و معتقد بود که ورای واقعیت‌هایی که عقلی و عمومی است، واقعیت‌های دیگر نیز هست. خود وی غالباً اصرار داشت که صورتهای دیگری از آن واقعیت‌ها عرضه دارد و این اصرار گه‌گاه فکر و بیان او را تا حدی غیر معمول و حتی وقیحانه نشان می‌داد. در حقیقت وقتی اروینگ بابیت منتقد امریکایی وی را يك جمالپرست افراطی (Ultra-Aesthetic) می‌خواند به‌همین غرابت فکر وی که گاه سبب می‌شد همه چیز

را فدای زیبایی و ظاهر کند نظر داشت.

شارل مورا (۱۸۶۸-۱۹۵۲) هم که مثل وی معجونی از تمایلات و آراء غریب و افراطی بود نقد ادبی را بیشتر همچون تابعی از نقد اجتماعی و سیاسی تلقی می کرد. وی به سبب گرایشی که به بعضی از لوازم فرهنگ کلاسیک فرانسه داشت مخصوصاً با تمام آنچه وی آن را منسوب به فردگرایی، آزادی گرایی (Liberalisme) و هرج و مرج (Anarchie) می داشت مخالف بود، اصلاح مذهب و همچنین انقلاب کبیر فرانسه را به شدت دشمن می داشت بلکه نسبت به نهضت ادبی رمانتیسم هم نظری کاملاً ناموافق اظهار می کرد و آن نهضت را مسؤول عمده خطاها و ناکامیهای فرانسه قرن نوزدهم می شمرد.^۶ معهداً، آنگونه که بعضی نقادان به درستی خاطر نشان کرده اند خود وی بیش از آنکه يك طبع کلاسیک را عرضه کند معرف يك روح رمانتیک بود: خیال پرور، با افکاری آمیخته به احساسات و رؤیا.

از جمله کسانی که در مورد ماهیت و ارزش رمانتیسم نظری شبیه به رای شارل-مورا اختیار کردند مخصوصاً نام پیرلاسر (۱۸۶۷-۱۹۳۰) درخور یادآور است که رساله او در باب «رمانتیسم فرانسه» (۱۹۰۷) عبارت بود از يك بررسی تقریباً خصمانه در باب این «انقلاب که در زمینه احساسات و عقاید در قرن نوزدهم» به وجود آمد. معهداً پیرلاسر بعدها معتدلتر و بلند نظرتر شد و آثار دیگرش در چهارچوبه این «محدودیت» نماند. وی، بعدها در واقع يك وارث واقعی سنت های نقادی سنت بوو تلقی شد و شایسته آن نیز بود.

تعدادی از نویسندگان آفرینشگر هم درین ایام در نقد ادبی فعالیت قابل ملاحظه نشان دادند. از آنجمله مخصوصاً ژول لومتر، آناتول فرانس، و پل بورژه رامی توان نام برد. ژول لومتر (۱۸۵۳-۱۹۱۴) چون خود قریحه شاعری و قصه پردازی داشت وحتى چند نمایشنامه هم نوشته بود با رنگ شاعرانه قوی که به نقد خویش داد آن را لطف و تأثیری خاص بخشید. شیوه او در نقادی مبنی بر تأثرنگاری بود. خود او در باب مقالات انتقادی خویش خاطر نشان می کرد که آنها چیزی جز تأثرات نویسنده نیست نهایت آنکه این تأثرات (Impressions) از روی صداقت و بانهایت دقت یادداشت شده است. به نظر ژول لومتر واقع هیچ يك از اصول مربوط به زیباشناسی

آن اندازه معتبر نیست که آن را بتوان در ارزیابی آثار معیاری قابل اعتماد شمرد آنچه مهم است تأثیر مستقیمی است که در مطالعه اثر ادبی بلاواسطه برخورداراننده دست می‌دهد. آنا تول فرانس (۱۸۴۴-۱۹۲۴) هم که مثل ژول لومتر در نقادی شیوه تأثیر نگاری را مبنای کار خویش کرده بود ناچار مثل او با معارضه برون‌تیر که در نقد شیوه تحقیقی و اثباتی داشت روبرو شد. معه‌ذا گرایش او به تأثیر نگاری در واقع ناشی از استغراق او در شك فلسفی و از اعتقادش به نسبیت امور بود. غالباً خاطر نشان می‌کرد که نقدهم - مثل فلسفه و تاریخ - نوعی داستان است که اختصاص به اذهان آگاه و کنجکاوان دارد. البته داستان هم، چون نیک‌بنگاری، هر چه باشد نوعی نوشتن شرح حال شخصی (Autobiographie) است. در این صورت منتقد خوب کسی است که داستان ماجراهای روح خود را در معرکه برخورد با شاهکارها بیان می‌کند. بدینگونه، چون انسان نمی‌تواند بکلی از خود بر آید هر چه به عنوان نقادی می‌نویسد ناچار ذهنی است و نقد عینی هم که برون‌تیر به اعتقاد خود می‌خواهد بنا کند به قول وی در واقع دستگاه خلل‌ناپذیر است که فقط ددسالی دوام خواهد داشت! در حقیقت تحت تأثیر اعتقاد جزمی به شك، آنا تول فرانس نمی‌توانست این نکته را تصدیق کند که منتقد می‌تواند خالی از هر گونه شائبه اغراض باشد. با اینهمه نقد خود وی هم اگر چند بر تأثیر نگاری مبتنی بود بهیچوجه نقدی بلهوسانه، غرض‌آلود، و غیر مسئول محسوب نمی‌شد بلکه بیشتر حاکی از ذوق و قریحه تربیت یافته یک ادیب هومانیست به نظر می‌رسید.

اما پل بورژ (۱۸۵۲-۱۹۳۵) که نیز مثل آنا تول فرانس یک داستان‌پرداز بود از تأملات روانشناسی که رنگ خاصی به داستانهایش داده بود برای خود راه دیگری به نقد ادبی گشود. وی در آنچه به نام «بررسی‌هایی در روانشناسی معاصر» نشر کرد (۱۸۸۳) کوشید تا از روی تحقیق در احوال و آثار نویسندگانی که در عصر وی مورد قبول بودند تصویر اخلاقی جامعه عصر را طرح کند. همین ملاحظات همراه با بررسی‌های روانشناسی و اخلاقی سبب شد که وی در رمان معروف «مرید» (Le Disciple) بکوشد تا نویسندگان را متوجه مسئولیت خویش کند و آنانرا از هرج و مرجی که در تعلیم بعضی منتقدان و صاحب‌نظران هست بر حذر دارد. در واقع وی هیپولیت تن منتقد معروف عصر خویش را درین داستان در قالب «آدرین سیکست»

وارد کرد و در شخصیت او افراط در جزمیگری و افراط‌گرایی را محکوم نمود. مع هذا همین داستان او در واقع تجسم کمال مطلوبی بود که هیپولیت‌تن از داستان‌پردازی داشت: يك سند مربوط به تاریخ و سرگذشت اخلاقی.

نقد ادبی، در دنبال تحقیقات و بررسی‌های امثال برونتیر، فاگه، لانسون، و بدیه در حوزه دانشگاهها تدریجاً تحت تأثیر سنت‌های مربوط به تاریخ قرار گرفت و به تاریخ ادبیات و ادبیات تطبیقی منجر شد. چنانکه در فاصله دو جنگ جهانی این حالت تاریخ‌گرایی در سراسر نقدی که در حوزه دانشگاهها یا محافل وابسته به دانشگاه رایج بود همه جا محسوس شد. در نزد کسانی مثل ژوزف بدیه، دانیل مورنه، و دیگران این گرایش مخصوصاً از ادامه نفوذ سنت بوو، تن، و برونتیر حکایت می‌کرد. ادبیات فرانسه درین سالها مخصوصاً از لحاظ ارتباط آن با ادبیات خارجه مورد تحقیق واقع گشت. از جمله، فردینان بالدنسپرژه (F. Baldensperger) که در واقع نوعی هومانسیم تازه را، در معنایی وسیع‌تر، تبلیغ می‌کرد با همکاری پل‌هازار مجله «ادبیات تطبیقی» را به وجود آورد که در آن خود وی مخصوصاً به ادبیات انگلیسی و آلمانی پرداخت، پل‌هازار به ادبیات اسپانیایی و ایتالیایی توجه کرد، و پل‌وان تیگم به ادبیات اسکاندیناوی اشتغال جست. میراث نقد تاریخی و لغوی همچنان در تاریخ ادبیات و ادبیات تطبیقی دنبال شد و درینگونه نقد که غالباً آثار ادبی را بی آنکه از لحاظ هنری و زیبایی‌ارزیابی نمایند از لحاظ منشأ یا طرز بیان شرح و تفسیر می‌کنند محققان گه‌گاه به کلی فراموش می‌کنند که تأمل در يك يك درختان جنگل آنها را از اینکه در ورای درختها، جنگل را هم ببینند باز می‌دارد. از ویژگی‌های نقادی سالهای بین دو جنگ، و همچنین سالهای بعد از جنگ دوم این بود که مشاجرات فلسفی، ادبی، و اجتماعی تحت تأثیر مداخله مطبوعات خیلی بیش از ادوار پیش با سروصدا همراه شد. در بین این مشاجرات آنچه مخصوصاً از مقوله ادبی بود عبارت بود از بحث درباره رمانتسیم و مشاجره در باب شعر سره. مشاجره راجع به رمانتسیم البته سابقه زیاد داشت اما در حدود سال ۱۹۲۷ که صدمین سال شروع نهضت رمانتیک در فرانسه محسوب میشد بهانه‌یی برای تجدید مناقشه پیش آمد و مخالفان رمانتسیم آن نهضت را همچون تأثیری که انگلستان و

آلمان در ادبیات فرانسه برجای نهادند و سنت ملی ادبیات فرانسه را با آن ضایع و تباه نمودند محکوم کردند. مناقشهٔ مربوط به شعر سره هم که یکدوسالی زودتر از صدمین سال نهضت رمانتیسم در گرفت در واقع منتهی شد به قبول برتریهای شعر سمبولیست - پل والری. درین مسأله صحبت درین بود که جوهر شعر یعنی آنچه شعر محض و شعر مجرد را تحقق می‌دهد و مایهٔ امتیاز قطعی آن از نثر میشود چیست؟ حاصل مشاجرات نشان داد که شعر سره عنوان نوع خاصی از شعر نیست بلکه فقط يك نوع کمال مطلوب است که شعر ممکن است در صدد نیل بدان باشد و شاید فکر «تصویرگرایی» (Imagism) هم که در امریکا به وسیلهٔ عزرا پاوند تبلیغ میشد صورت دیگر یا تجسم و تظاهری از پاره‌یی اوصاف آن تلقی تواند شد.^۷

در هر حال فکر «شعر سره» مثل آنچه در مکتب معروف به دادائیسم، و سپس در مکتب سوررئالیسم تجلی یافت و گرایش به «ناخود آگاه» را همچون وسیلهٔ عمده‌یی در نیل به کمال شعر و هنر ترویج می‌نمود، خود به يك معنی نوعی اجتناب از درگیری با واقعیت‌های حسی و عقلی بود و تفسیر فلسفی آن را می‌بایست مخصوصاً از «درون‌گرایی» (= Intuitionnisme) هانری برگسون جست. این فلسفه که به وسیلهٔ برگسون (۱۸۵۹ - ۱۹۴۱) تعلیم میشد و جوهرش هم عبارت از مخالفت با مادگرایی، مخالفت با تعقل‌گرایی، و تشویق به اشراق و شهود بود نزد کسانی چون شارل پگی (۱۸۷۳ - ۱۹۱۴) ضرورت «اقدام» «زندگی»، و «ایمان» را الزام می‌کرد و به قول وی «زنجیر ما را می‌گسیخت» و در عین حال نزد بعضی هم فقط بهانه‌یی میشد برای گریز از تعقل - نوعی نیهیلیسم.

معهدا در سالهای بحران جهانی (۱۹۲۹ - ۱۹۳۲) که باز شبح جنگ و انقلاب اروپا و جهان را تهدید می‌کرد این گریز از واقعیت در ادبیات، جای خود را به برخورد جدی با مسایل واقعی و محسوس داد و روح انتقادی که در معنی وسیع خویش - یعنی نیروی تحقیق، شناخت، و ارزیابی - يك ویژگی تمدن و فرهنگ معاصر به نظر می‌آید؛ همه چیز، همهٔ ارزش‌ها و همهٔ مظاهر فرهنگ، را در حوزهٔ بررسی خویش گرفت.

بدینگونه، تا پایان ربع اول قرن حاضر منتقدی که در فرانسه مخصوصاً

این روح انتقادی را در ارزیابی آثار ادبی با حوصله و دقت تمام به کار برد ژاک-ریویر (۱۹۲۵ - ۱۸۸۶) بود که سالها نیز مدیریت نشریه ادبی معروف NRF (مجله جدید فرانسوی) را برعهده داشت. شیوه‌یی که وی در نقد آثار ادبی به کار می‌بست عبارت بود از سعی در تحلیل اثر و اینکه از طریق شهود و درون‌بینی به دنیای نویسنده راه بیابد. از این‌رو به آنچه از راه تحقیق و تاریخ در باره نویسنده حاصل میشد چندان توجه نداشت و گویی آنگونه اطلاعات را در فهم اثر، چندان مهم نمی‌شمرد. نظیر همین شیوه، به وسیله دو منتقد دیگر نیز همچنان ادامه یافت چرا که، آندره سوارس (۱۹۴۸ - ۱۸۶۸) و شارل دوبوس (۱۹۳۹ - ۱۸۸۳) نیز مثل ژاک‌ریویر آن قدر که طالب غنی کردن روح و جان خویش بودند به توسعه اطلاعات خود اهمیت نمی‌دادند. چنانکه سوارس کوشید تا به شیوه عرفانی هانری برگسون - که وی علاقه خاصی به فلسفه او نشان می‌داد - با آنچه مایه الهام نویسنده است به‌طور مستقیم ارتباط شهودی پیدا کند. طرفه آنست که فلسفه برگسون برخلاف شوق و شوری که در سوارس پدید آورد در فکر يك منتقد دیگر این زمان، ژولین بندا (۱۸۶۷ - ۱۹۵۶) تأثیری که باقی گذاشت نفی و انکار سخت بود. بندا که يك منتقد سستی‌هنده بود، در نقد فلسفه برگسون ملاحظات تند - گه‌گاه زننده و دور از انصاف - اظهار کرد و آن را مشحون از تناقض و اشتباه خواند. مهمترین و نام‌آورترین منتقد فرانسوی در فاصله بین دو جنگ جهانی آلبرت تیوده (۱۹۳۶ - ۱۸۷۴) بود که به مطالعه فلسفه، تاریخ، و ادبیات عشق و آفری داشت و همین نکته به نقد او عمق و نفوذ خاص می‌بخشید. وی نیز مثل سوارس از فلسفه برگسون متأثر بود و در نقد آثار ادبی لازم می‌دید که منتقد با نویسنده همدلی بیابد و با طریقه شهود و اشراق برگسونی جریان اندیشه نویسنده را تا آستانه ابداع دنبال کند. بروی ایراد کرده‌اند که غالباً تمایل به مسامحه و اغماض دارد و در بر ملا کردن معایب و نقایص آثار اصرار و خشونت‌هایی را که از منتقدی دقیق و جدی انتظار می‌رود نمی‌ورزد اما این حالت وی ظاهراً بدان سبب بود که وی به عنوان مورخ توجه به نسبی بودن بسیاری امور و قضایا داشت و این نکته وی را از جمود که لازمه تعصب است باز می‌داشت. این روح تسامح در نزد امیل شارتییه معروف به آلن (۱۹۵۱ - ۱۸۶۶) نیز جلوه بارز داشت. آثار انتقادی او که متضمن مطالعاتی در باب بال-زاك و دیکنس و تحقیقاتی در باب

تربیت و درباره روابط هنرها نیز هست از وسعت حوزه علائق او حاکی است. معهذای وی به جای آنکه مثل پیرلاسر و ژولین‌بندا با آنچه مخالف عقیده اوست به ستیز تعصب آلود برخیزد کوشید تا در هر مورد آنچه را اندیشه درست و عاری از تعصب و محدودیت می‌شمرد تعلیم کند.

در بین نویسندگان و شاعران این سالها نیز مثل سالهای پیشتر بعضی قریحه نقادی نشان دادند یا خود بیشتر به نقادی معروف شدند. از جمله درین زمینه می‌توان از ادمون ژالو (۱۸۷۸ - ۱۹۴۹) داستانپرداز، و والری لاربو (۱۸۸۱ - ۱۹۵۶) شاعرو داستان‌نویس نام برد که آثار انتقادی آنها از وسعت و تنوع حوزه علاقه آنها حکایت دارد. همچنین نام ژان پل سارتر (۱۹۰۵ -) در خور ذکر است که علاوه بر آثار فلسفی و ابداعی خویش به نقد نیز علاقه دارد و در یک رساله نظری و انتقادی خویش به نام «ادبیات چیست؟» می‌کوشد تا ضرورت تعهد و التزام را برای نویسنده و منتقد نشان دهد.

در دوره‌یی که روح نقادی بیش از هر دوره دیگر در ادبیات جلوه دارد اکنون دیگر کمتر نویسنده و شاعر ارزنده‌یی هست که ناچار برای توجیه شیوه فکر و بیان خویش هم که باشد به نقادی دست نزده باشد و کسانی چون پل کلودل، آندره ژید، ژرژ دو هامل، آندره مالرو، و آلبر کامو در مقالات، مصاحبه‌ها، و مقدمه‌های خویش گه‌گاه مثل نقادان حرفه‌یی به نقد و ارزیابی آثار ادبی پرداخته‌اند. درست است که بعضی از اینگونه آثار انتقادی مثل آنچه ژان پل سارتر درباره بودلر و آنچه رولان بارت درباره میشله نوشته است شاید بیشتر از مقوله ماوراء نقد باید تلقی شود تا نقد در مفهوم عادی^۸؛ معهذانقد این آفرینشگران نوآور غالباً جاذبه خاصی برای عامه خوانندگان جوان عرضه می‌کند که در نقد سنگین و ملال‌انگیز دانشگاهیان نیست. در هر حال اگر در نقد غالب این نقادان آفرینشگر نیز مثل نقد بعضی منتقدان حرفه‌یی و تفسیرگر دیگر هیچ «کوشش بی‌طرفانه»^۹ی برای دستیابی به شناخت بهترین آثار به چشم نمی‌خورد و غالباً نظر گاههای فردی یا اجتماعی خاص دنبال میشود البته جای تعجب هم نیست. در دنیایی که همه چیز در آن، انسان را به مبارزه و تلاش می‌خواند نقد ادبی که خود را وجدان ادبیات و ادبیات را وجدان جامعه می‌پندارد اکنون

دیگر احساس می کند که بیطرفی جز نوعی فرار از مسئولیت نیست معهذا بیشک گرایش به عینیت هم خود يك نوع مسئولیت گرایی است - و ازین روست که گویی نقد همیشه بین این دو قطب مخالف در نوسان خواهد ماند.

در اسپانیای قرن حاضر از نقد ادبی آنچه مربوط به جنبه فلسفی، روانشناسی، یا زیباشناسی بود اکثر در آثار کسانی که به عنوان مقاله نویسان مشهور شدند مورد توجه گشت. از آنجمله بود میگل ده اونامونو (۱۸۶۴ - ۱۹۳۶) که شاعر و داستان پرداز هم بود اما شهرتش مخصوصاً به سبب مقالات انتقادی و فلسفی است. تعلیم فلسفی او در واقع نوعی اگزیزستانسیالیسم است و تأثیر کیر کگورد در آن پیدا است. این تعلیم مخصوصاً در اثر معروف او بنام «احساس تراژیک زندگی» (۱۹۱۳) جلوه دارد و نویسنده در طی این مهمترین کتاب فلسفی اسپانیایی نشان می دهد که چطور سرنوشت انسان عمده ترین مسأله ای است که ذهن وی را مشغول می دارد. نگرانی از مسأله ابدیت که بدون اطمینان از آن، به اعتقاد وی، زندگی انسان به کلی لغو و پوچ به نظر می رسد درین اثر، نویسنده را همچون متفکری شکاک نشان می دهد که می خواهد مبنایی برای ایمان خویش بجوید و نمی تواند به آن دسترسی بیابد. اونامونو که يك چند در قاره اروپا سفر کرد و چندی هم در فرانسه به حال تبعید بسر می برد در سالامانکا تا مقارن آغاز جنگهای داخلی اسپانیا استاد ادبیات یونانی و در عین حال متصدی اداره دانشگاه بود. به علاوه آشنائی درست با السنه لاتینی، فرانسوی، ایتالیایی، انگلیسی و آلمانی او را با تمام اندیشه و ادبیات اروپا از قدیم تا جدید مرتبط می داشت. در آنچه به احوال کشورش مربوط میشد اونامونو به تربیت قوم، و نشر فرهنگ در بین مردم علاقه بسیار نشان می داد معهذا ذوق مخالفت با عقاید جاری گه گاه او را به تناقض گویی نیز می کشانید. از جمله، برای آنکه به قول خود جوهر کاستیلی (Casticismo) قوم اسپانیایی را از تأثیر جنبه مخرب تمدن اروپایی دور نگهدارد در ۱۸۹۸ طی مقاله ای معروف گرایش به فرهنگ اروپائی را به شدت مورد انتقاد ساخت چنانکه دهقان بیسواد اسپانیائی را از کارگر آگاه و کار آزموده نیویورک خوشبخت تر، فرزانه تر، و تندرست تر خواند و حتی جهالت (Ignorancia) او را بالحنی شاعرانه و در عین حال سفسطه آمیز

که خاص اوست نوعی حکمت (Sabiduria) و دانش خدایی (Ciencia Divina) خواند. در عین حال عقاید او که در مجموعه هفت جلدی مقالاتش گرد آمده است روی هم رفته معرف نوعی آزادگرایی (Liberalism) است که در آن ایام در نزد متفکران انگلستان رواج تمام داشت. معه‌ذا علاقه به جوهر اسپانیایی سبب میشد که او نامونو از طریق اتحاد و اتصال با آن وجود خود را در وجود اسپانیا جاودانه سازد و بدینگونه مسأله ابدیت را هم که مهمترین عقده فکری او بود برای خود حل کند. در بین آثار او آنچه مخصوصاً از لحاظ نقد ادبی خالص اهمیت دارد کتابی است به نام «زندگی دن کیخوته و سانچو» که در واقع تفسیری زیرکانه و آمیخته با ذوق و ظرافت از زندگی نویسنده کتاب است. همچنین درین زمینه نام خوزه ارتگای گاست (۱۸۸۳-۱۹۵۵) در خور ذکر است که استاد فلسفه بود و می‌توان او را از پیشروان فلسفه اگزیستانسیالیسم هم به‌شمار آورد.^۹ مجله‌ی بنام مجله غرب که وی بنیان نهاد در نشر فرهنگ و فلسفه آلمانی در اسپانیا تأثیر بسیار داشت و سبک قوی و روشن نویسنده‌گی او از اسباب عمده شهرتش بود. ارتگا با آنکه در مادرید بتدریس متافیزیک اشتغال داشت و مخصوصاً به فلسفه آلمان علاقه می‌ورزید خود بیشتر یک نوع روزنامه‌نگار فیلسوف مآب بود تا یک فیلسوف ژرف‌نگر. در یک کتاب انتقادی راجع به «اندیشه‌های کیخوته» این ذوق روزنامه‌نگاری به صورت جالبی با قریحه فلسفی توأم شده است. یک عبارت معروفش درین کتاب که می‌گوید «من عبارت هستم از من و پیرامونم» (yo Soy yo y mi Circunstancia) در عین آنکه جوابی به عبارت «می‌اندیشم پس هستم» دکارت محسوبست تلقی او را از ارتباط انسان و محیط وی بیان می‌دارد. در یک اثر دیگر که در «باب اسپانیایی بی‌مهره پشت» (España invertibrada) سخن می‌گوید نسبت به مردم اسپانیا و بنیادهای فرهنگ آن بطور آشکارا بدبینی اظهار می‌کند. عمده شهرتش به خاطر کتابی است معروف به «طغیان توده‌ها» که در آن نفوذ قدرت عامه را انتقاد می‌کند و پیدایش تخصص‌های حرفه‌یی را از اسباب انحطاط و زوال تمدن می‌یابد. در این کتاب نویسنده با آنکه از بسیاری جهات با اسوالد اسپنگلر تفاوت نظر دارد از لحاظ اشارت به انحطاط تمدن غرب سخنانش با کلام اسپنگلر شباهت می‌یابد و گاه نیز لحن نیچه را به خاطر می‌آورد. اثر دیگرش که مخصوصاً از لحاظ نقد ادبی در خور توجه

می‌نماید ملاحظاتی است در باب مسایل فلسفی مربوط به هنر - و ره‌انیدن هنر از هومانیزم (La Deshumanizacion del arte). می‌گوید که هنر نیز مثل اخلاق و عقل وجودش برای آنست که تا به زندگی خدمت کند درینصورت وقتی تمام ارزش‌های اجتماعی گرایش به سوی دموکراسی و مساوات طلبی دارد چرا باید هنر در زندان قواعد و رسوم مربوط به سبک که ناشی از غلبه روح هومانیزم است باقی بماند؟

معهدا نقد ادبی اسپانیا در این ایام، در مقابل این غلبه روح هومانیزم مقهور بود و هومانیزم بر آن حکومت واقعی داشت. چنانکه مارسلینوای پلایو (۱۸۵۶-۱۹۱۲) که کتابی در باب عقاید زیبا شناختی در اسپانیا نوشت و همچنین فرانسیسکو گونته‌سالس (۱۸۳۳-۱۹۱۷) که تاریخ نقد ادبی اسپانیا را بررسی کرد در واقع بیشتر به تحقیقات ادبی و آنچه هومانیزم خوانده میشد خدمت می‌کردند. درین رشته از نقد ادبی در اواسط قرن نام رامون پیدال (۱۸۶۹-) و امریکو کاسترو (۱۸۸۵-) مخصوصاً شایان یادآور است. پیدال مطالعات دقیقی در باب حماسه و تاریخ اسپانیا کرد، و کاسترو کتابی در باب اندیشه س روانتس، و کتابی دیگر در باب اسپانیا در تاریخ نوشت که هر دو از حوصله و تعمق محققانه حکایت داشت.

بطور کلی در آنچه نقد ادبی در باب ارزیابی میراث فرهنگ گذشته اسپانیا عرضه می‌کند در قرن حاضر دو جریان مخالف غالباً با یکدیگر برخوردی مشهود دارند. یک جریان که مخصوصاً از اندیشه امثال اونا مونو، و ارتگا گاست سرچشمه می‌گیرد فرهنگ اسپانیا را در مواجهه با اروپا بررسی می‌کند و جریان دیگر که پیدال و کاسترو نمایندگان آن بشمارند گذشته اسپانیا را در مقابله با اسلام و عرب می‌نگرد. اونا مونو توافق کامل فرهنگ اسپانیائی را با فرهنگ باستانی رم امری محقق میشمارد و تأثیر ریشه‌دار و مستمر رم را در روح اسپانیائی با نفوذ گذرا و بی‌دوام اعراب در خور مقایسه نمی‌یابد. همین که زبان اسپانیائی یک شاخه از زبان لاتینی محسوب است و همچنین این نکته که اسپانیاییها هنوز موافق مفاهیم و تصورات رومیان قدیم فکر می‌کنند به عقیده وی نشان می‌دهد که اسپانیا با فرهنگ غربی و رومی اتحاد انکارناپذیر دارد معهدا به عقیده اونا مونو این اتحاد مانع از

آن نیست که فرهنگ اسپانیایی ویژگیهای خاص خویش را نیز که ناشی از تأثیر اقلیم و نژادست حفظ کرده باشد. ارتگاگاستهم که نسبت به تأثیر عرب و اسلام بهیچوجه نظر مساعد ندارد اسپانیا را مخصوصاً به فرهنگ آلمانی مربوط می‌یابد. می‌گوید حمله اعراب بهیچوجه نقش عمده‌یی در فرهنگ اسپانیا نداشته است و این سرزمین بیشتر با فرانسه، انگلستان، و ایتالیا پیوند دارد. در مقابل این طرز تلقی از فرهنگ اسپانیا باید جریان مخالف را ذکر کرد که مخصوصاً به نقش فرهنگ اسلامی و یهودی در تحول فرهنگ و تاریخ اسپانیا نظر دارد. از جمله امریکو کاسترو تاریخ اسپانیا را از ۷۱۱ که اعراب به این سرزمین آمده‌اند آغاز می‌کند و سابقه رومی شبه جزیره را از لحاظ فرهنگ ملی چندان در خور توجه نمی‌یابد. پیدال نیز به تأثیر عمیق فرهنگ عربی در سنت‌های اسپانیائی توجه خاص دارد، و از جمله در مسأله معروف مربوط به تأثیر داستان معراج در پیدایش کومدی الهی نظر آسین پالاسیوس را تأیید می‌کند.^{۱۰} در هر صورت، تحقیقات ادبی در باب فرهنگ اسپانیا رنگ خاصی به نقد ادبی امروز اسپانیا داده است. از محققان اخیر که بیشتر به تاریخ و تاریخ ادبی علاقه نشان داده‌اند پاره‌یی کوشیده‌اند تا با توجه به گذشته در نسل حاضر و در بین جوانان مستعد حس غرور و شوق به فرهنگ را برانگیزند چنانکه بعضی نیز خواسته‌اند نشان دهند که ادراک درست آثار ادبی گذشته فقط وقتی بدرستی ممکن خواهد بود که محیط و عصر نویسندگان آنها بدرستی ادراک شود. جنگهای داخلی اسپانیا (۱۹۳۶-۱۹۳۹) و احوالی که در دنبال آن روی نمود تعداد زیادی از ارباب فکرو هنر، از جمله نقادان و محققان را به خارج پراکنده کرد و البته با این نابسامانیها هم که اکنون هست نمی‌توان امید زیادی به رشد و توسعه ادبیات و نقد ادبی در اسپانیا داشت.

اما در ایتالیا مقارن نخستین سالهای قرن حاضر جوزوئه کاردوچی (۱۸۵۳-۱۹۰۷) منتقد و شاعر معروف قرن اخیر ایتالیا در گذشت که هر چند نقد او عمق فلسفی نقد فرانچسکو دسانکتیس (۱۸۸۳-۱۸۱۷) را نداشت از جهت احاطه وی برفنون شاعری و از لحاظ دقت در تحقیقات ادبی جالب بود. کاردوچی در واقع معرف واقعی روح هومانیزم در اواخر قرن نوزدهم بود و علاقه او به سنت‌های

کلاسیک نوعی واکنش در مقابل گرایش‌های رمانتیک به‌شمار می‌آمد. نقدی که درین زمان در ایتالیا رواج داشت عبارت بود از شیوه تحقیق و اثباتی؛ و درواقع بیشتر برواقعیات و اسناد متکی بود تا برداوریهای ذوقی و زیباشناختی. کاردوچی نیز در نقد، به‌طریقه تاریخی و به‌بررسی اسناد و مدارک علاقه می‌ورزید و مطالعات او در تاریخ ادبیات عده‌یی را بدان‌کار جلب کرد و مطالعات مربوط به تاریخ ادبیات را در مسیر ذوق و دقت انداخت.

معهدا بعد از کاردوچی، آنکه روح تازه‌بی در نقد ادبی ایتالیا دمیدبندتو- کروچه (۱۸۶۶-۱۹۵۲) بود که هرچند مثل پیروان و تربیت‌یافتگان کاردوچی- به‌مطالعه تاریخ و اسناد علاقه داشت لیکن در نقد مخصوصاً شیوه‌یی شبیه به‌شیوه دسانکتیس را دنبال کرد و در واقع قضاوت مبتنی برذوق و زیباشناخت را اهمیت بیشتر داد. کتاب او به‌نام زیباشناخت (Estetica) در سرآغاز قرن حاضر به‌عنوان یک شیپور انقلاب در ادبیات ایتالیا طنین افکند (۱۹۰۲). وی به‌همراه یک منتقد و فیلسوف دیگر جووانی جنتلیه (۱۸۷۵-۱۹۴۴) مجله‌یی بنام نقد (La critica) در شهر ناپل پی افکند که درحقیقت غالب مطالب آن را کروچه می‌نوشت و تأثیر آن در محیط فکری و ادبی ایتالیا قابل ملاحظه بود. چندین رساله و کتاب کروچه که در بین سالهای ۱۹۱۰ و ۱۹۳۶ منتشر شد مسایل مربوط به‌زیباشناخت را همچنان دنبال کرد چنانکه تعدادی کتاب و رساله دیگر نیز در همین سالها و بعد از آن در مسایل مربوط به‌تاریخ و ادبیات ازجانب وی انتشاریافت که روی هم رفته معرف علاقه وی بود به‌مسایل تاریخ، فلسفه، و نقدادبی. بندتو کروچه تعداد زیادی مقالات انتقادی درباره آثار و احوال نویسندگان و شاعران ایتالیا در مجله خویش منتشر کرد که بعدها تحت عنوان ادبیات ایتالیای نوین در طی چندین مجلد به‌طبع رسید. در بین این نویسندگان نام دسانکتیس و کاردوچی مخصوصاً در خور ذکر-ست چرا که در باب آنها مقالات کروچه ذوق و لطفی انسانی و عالی دارد. رساله‌یی هم در نقد فلسفه هگل نوشت با این عنوان: آنچه ازفلسفه هگل زنده است و آنچه مرده است. کروچه درین رساله نشان داد که با وجود علاقه‌یی که به‌عناصر زنده فلسفه هگل دارد وی را نباید از پیروان هگل شمرد و در واقع علاقه وی بیشتر به‌ویکو متوجه بود که رساله‌یی مستقل هم در باب فلسفه وی نوشت. خود او فلسفه خویش

را که شامل مسایل زیباشناخت، منطق، اقتصاد و اخلاق میشد به نام فلسفه روح (Filosofia Della Spirito) می‌خواند زیرا که اصل تعلیم او در همه این مسایل مبنی برین اندیشه بود که عالم در حقیقت فقط تجلی روح است و بس. کروچه معتقد بود که آثار ادبی را می‌بایست از روی تأثیری که بر روی خواننده می‌گذارند ارزیابی کرد چرا که خواننده نیز با ارزیابی خویش در آفرینش آثار با شاعر و نویسنده همکاری دارد. در عین حال کروچه کوشید تا بین آنچه در آثار شاعران شعر واقعی (Poesia) محسوبست با آنچه غیر شعر (Non - Poesia) به شمارست تفاوت بگذارد و از جمله در کومدی الهی دانته موضعی را که از لحاظ ذوقی و زیباشناختی شعر مجرد محسوبست از آنگونه موارد که کلام شاعر بیشتر جنبه فلسفی و تمثیلی دارد و در حقیقت به مثابه قالب و چهارچوبی برای «شعر» محسوبست جدا کرد. در آنچه مربوط به نقد و ارزش کار نقاد است طرز تلقی کروچه بیشتر جنبه فلسفی داشت. وی بین منتقد که به اعتقاد وی می‌بایست فیلسوف باشد با کسی که فقط «انتقاد کتاب» می‌نویسد تفاوت بسیار قایل بود و تأکید می‌کرد که منتقد در عین حال نباید ارزش‌های اخلاقی را با ارزش‌های ذوقی و زیباشناختی خلط کند. کروچه هر چند بیشتر به عنوان فیلسوف و مربی شناخته بود اما مطالعات او مخصوصاً در نقد ادبی و مسایل مربوط به نقد و زیباشناخت اهمیت داشت. چنانکه در طی سی ساله آخر عمر رساله‌هایی مستقل درباره تعدادی از شاعران و نویسندگان اروپا مثل گوته، شیکسپیر، کورنی، و دانته نیز منتشر کرد که از آنمیان آنچه درباره دانته نوشت تا حدی مایه رنجش دوستداران دانته شد.

جووانی جنیله نیز که نزدیکترین دوست دوران جوانی کروچه محسوب میشد مثل او در نقد ادبی آثار قابل ملاحظه به وجود آورد که از آنجمله بود کتابی بنام دانته و مانزونی رساله‌ی بنام «مانزونی و لئوپاردی» و کتابی بنام فلسفه هنر، اما وی از فلسفه هگل که در اصول آن با بندتو کروچه همداستان بود ضرورت وجود يك «دولت مطلقه» را استنباط کرد و همین نکته وی را به همکاری با فاشیست‌ها سوق داد. نه فقط افکار تربیتی جنیله مبنی بر همین گرایش‌ها بود بلکه وی حتی در تدوین اثر عظیم علمی خویش - دائرةالمعارف ایتالیا Enciclopedia Italiana - نیز این روح فاشیستی را مخصوصاً در مقالات مربوط به فرهنگ و تاریخ ایتالیا منعکس

کرد. در سالهای آخر، که دوستی او با کروچه قطع شده بود، فعالیت او بیشتر در خدمت حزب فاشیست مصروف میشد و سرانجام در فلورانس بدست مخالفان حزب کشته شد.

برخلاف وی، کروچه همچنان به جبهه «لیبرال» وفادار ماند و همین دوری از دستگاه موسولینی بعدها به وی فرصت داد تا در تجدید حیات ایتالیای بعد از فاشیسم شرکت فعال داشته باشد.

غیر از کروچه و جنتیله، تعدادی نقادان دیگر در ایتالیا همچنان شیوه نقد ذوقی و زیباشناختی را به مثابه نوعی واکنش در مقابل نقد تحقیقی و فضل‌فروشانیه ادیبان ادامه دادند. مجله‌یی بنام «آوا» (La Voce) که از شش سال قبل از جنگ اول تا اواسط آن جنگ منتشر میشد و مؤسس آن جوزپه پرتسولینی (۱۸۸۲ -) خود منتقدی جوان و پرشور بود مقالات منتقدانی مثل کروچه، جنتیله، و جوزپه آنتونیو بورگزه (۱۸۸۲ - ۱۹۵۲) را در باب مسایل فلسفی و ادبی جاری منتشر می‌کرد و به سبب صراحت، شهادت، و موقع‌شناسی خویش تأثیر جالبی در فرهنگ عصر خویش باقی گذاشت.

طرز تلقی این منتقدان از مسایل ادبی صبغه فلسفه ایدئالیستی را داشت و بند تو کروچه که پیشرو این منتقدان بشمار می‌آمد خود تمایلات اشرافی داشت و در باب تاریخ هم که بدان علاقه خاص می‌ورزید معتقد بود که تاریخ بهیچوجه یک سلسله حوادث گذشته که آنها را باید کشف کرد نیست بلکه تاریخ در واقع نوعی احیاء مجدد زمان گذشته است در وجدان و شعور زمان حال.^{۱۱} البته نقدی تا این اندازه مبتنی بر مکاشفه و تأثرگرایی همواره با این خطر مواجه بود که در دست منتقدان بی‌تجربه و فاقد صلاحیت تبدیل به نقدی تعقل‌گریز، سطحی، و فوق‌العاده ذهنی‌گرای شود. با اینهمه، منتقدی مثل جوزپه آنتونیو بورگزه، که در عین حال داستان‌پرداز و نمایشنامه‌نویس نیز بود در نقد شیوه‌های ایدئالیستی را ادامه داد و اتکاء بر مکاشفه ذوقی را با دقت در مسایل تحقیقی جمع کرد. جوزپه پرتسولینی کوشید تا در عین آنکه شیوه مکاشفه‌آمیز کروچه را ادامه می‌دهد تا حد مقدور به جنبه عینی نقد نیز توجه کند. وی در ۱۹۳۰ به امریکا رفت و آنجا به تدریس ادبیات ایتالیایی پرداخت. در

بین آثار او يك زندگي نامه ماکیاوالی، و يك تحقیق درباره کروچه، درخور ذکر است. جوانی پاپینی (۱۸۸۱-۱۹۵۶) که با پرتسولینی و کروچه همکاری دیرین داشت اثر معروفی در باب دانته دارد به نام دانته زنده (= Dante Vivo) که هرچند از سخنان گزاف و تناقض آمیز خالی نیست جنبه انسانی دانته را با لطف خاصی تصویر می کند. پاپینی تدریجاً بررغم علاقه یی که به مشاجرات ادبی اظهار می کرد به فلسفه عرفانی گرائید.

در سالهای اخیر نقد ادبی در ایتالیا تا حد زیادی از حوادث سیاسی متأثر به نظر می رسد با اینهمه بعضی منتقدان که تمایلات تحقیقی و تحقیقی داشته اند توانسته اند خویشتن را از اینگونه گرایش ها دور نگه دارند.

در ادبیات آلمانی، آنچه نیچه در اوایل قرن گذشته به عنوان شعر دیونیزیستی جستجو می کرد و در مفهوم ستایش رنج همچون جزئی از شور هستی تعبیر می شد در کلام يك شاعر نام آور اتریشی به نام راینر ماریا ریلکه (۱۸۷۵-۱۹۲۶) تحقق یافت.^{۱۲} ریلکه بیشتر یکنوع تولستوی بود که اندوه رمانتیک و شور و احساس نیچه را ارائه می کرد. اما برای او برخلاف آنچه برای نیچه روی داد، خدا بهیچوجه نمرده بود در طبیعت بود و پیوند با طبیعت که ریلکه بدان اهمیت خاص می داد يك نوع اتحاد عرفانی محسوب می شد که او را بیشتر به سوی دنیای تولستوی می برد. شوق و علاقه یی هم که ریلکه نسبت به رودن نشان می داد چیزی از شور و هیجان نیچه را نسبت به واگنر ارائه می کرد. معیناً بین نیچه که شعر دیونیزیستی را توصیه کرده بود و ریلکه که آن را تحقق داد اگر يك نقطه اشتراك واقعی و زنده وجود داشت وجود لوآندر آس بود. این زن که معشوقه ریلکه بود در جوانی نیز يك چندطرف علاقه نیچه واقع گشته بود و درباره او نیز یادداشتی نوشته بود. برخلاف نیچه که فشار «خود-بینی» و توسعه زیاده از حد «اراده معطوف به قدرت» او را به جنون مبتلا کرد خودبینی عظیم ریلکه برای او پناهگاه مطمئنی ساخت تا از جنون و انتحارش باز دارد. این خودبینی عظیم که به قول بعضی منتقدان در بین جنون و انتحار برای ریلکه گذرگاه دشواری به وجود آورده بود در اشعار او که حساسیت شدید و علاقه به مرگ و دنیای ماوراء در آنها موج می زد انعکاس یافت و به شخصیت عجیب خارق العاده او حالت

غریبه‌یی را که در جنگل شهرها گمشده باشد بخشید. ریلکه شاعر رؤیاها و ماخولیا‌های عزلت و انزوا بود و طرفه آن بود که این زندگی عزلت و تنهایی را با هنر خویش توافق و انطباق تام داده بود. «چند نامه به شاعری جوان» اثر مشهور وی، که مجموعه چند نامه خطاب به یک شاعر جوان تازه کار است در واقع همین زندگی شاعرانه را تعلیم می‌دهد و شاعر به جای آنکه مثل یک هوراس «فن شاعری» را به مخاطب جوان تعلیم کند اخلاق و تربیت ذوقی و روحی شاعرانه را به وی تلقین می‌کند. چرا که وی طرز تلقی منتقدان را از آثار هنری غالباً خالی از سوء تفاهم نمی‌یافت و نمی‌خواست به عنوان یک منتقد در باب آنچه این شاعر جوان برایش فرستاده بود قضاوت کند. در هر حال تأثیر نیچه در ریلکه هر چه بود وقتی نیچه در حال خاموشی و جنون چشم از جهان فرو بست آنچه در ادبیات آلمانی تأثیری قاطع و قوی داشت عبارت بود از مکتب طبیعت‌گرایی (Naturalismus).

مکتب طبیعت‌گرایی در حقیقت عصیان بود که تمایلات مادی و واقع‌گرایی بر ضد گرایش‌های افراطی رمانتیسم در آلمان اواخر قرن نوزدهم به وجود آورده بود. سالها قبل از آن نیز نهضت دسته معروف به آلمان جوان (Das Junge Deutschland) گوته شاعر بزرگ آلمان را به خاطر آنکه نسبت به حوادث و جریانهای سیاسی روز بی‌اعتنا مانده بود انتقاد سخت کرد و رمانتیسم را به جهت آنکه گرایش به فرهنگ قرون وسطی داشت و در مسایل سیاسی نیز غالباً تمایلات ارتجاعی اظهار می‌کرد محکوم نمود. با اینهمه، تمایلات واقع‌گرایی که توسعه علوم طبیعی و انحطاط اعتقادات مذهبی را همراه با کامیابیهای سیاسی و پیشرفتهای اقتصادی به آلمان بعد از جنگ ۱۸۷۱ هدیه کرده بود در ادبیات منجر به ظهور مکتب ناتورالیستها شد که مثل طرفداران «آلمان جوان» مدعی بودند باید بین ادبیات و زندگی اجتماعی پیوند واقعی به وجود آید. آراء این ناتورالیستها در آغاز چنان با تمایلات اخلاقی و اجتماعی مخالف به نظر می‌رسید که یک بار در مجلس «پروس» گفته شد جای شاعران این مکتب زندانست و در مبارزه با آنها نیز چنان سختگیری شد که نمایندهای ناتورالیستها یک چند فقط به طور اختصاصی و محرمانه برگذار می‌شد و گاه در خارج - سوئیس - به طبع می‌رسید. اما طولی نکشید که جنبه مثبت این نهضت نیز

آشکار شد و جامعه آلمان آمادگی آن را یافت که با آن کنار بیاید. در واقع برخلاف ناتورالیست‌های برلین که فقط از حقیقت و واقعیت دم می‌زدند ناتورالیست‌های مونیخ گرایشهای ملی و میهنی هم‌نشان دادند. به علاوه غلبه طرز تفکر مادی در آنها سبب شد که مادی‌ترین قرن اروپا - قرن نوزدهم - در اواخر عمر خویش با آن آشتی کند. در حقیقت، ناتورالیست‌های جوان «طبیعت» را که اساس طریقه آنها بود جزئی از «گیهان» تلقی می‌کردند و البته جوهر گیهان را هم چیزی جز «ماده» نمی‌دانستند. در طریقه آنها زندگی جاری طبقه پرولتاریا موضوع و ماده کار نویسنده و شاعر - به شمار می‌آمد و وظیفه نویسنده و شاعر هم فقط آن بود که قانون طبیعت را آنگونه که علمای طبیعی و مادی کشف و تعلیم کرده بودند تقلید کند. رساله‌یی که در ۱۸۸۷ ویلهلم بولشه در باب «بنیاد طبیعت شناختی شعر» نوشت مبانی و اصول این طرز تلقی را در مورد شعر و ادبیات نشان می‌داد. رهبران این مکتب که مخصوصاً تحت تأثیر مارکس، داروین، امیل زولا و بعضی نویسندگان روسیه و اسکاندیناوی بودند هدف ادبیات را عبارت ازین می‌دانستند که واقعیت حیات را با بیطرفی و بینظری عالمانه توصیف و تصویر کنند و معایب جامعه را چنانکه هست بر ملا نمایند. ازین رو صحنه‌های مربوط به زندگی عامه، فقر، شرابخواری، هرزگیهای جنسی و نقایص عضوی ناشی از وراثت ادبیات این دوره را رنگ خاصی داد. درین مکتب البته نوع و قالبی که بیشتر می‌توانست مطلوب بیفتد عبارت بود از قالب داستان اما نمایشنامه هم به زودی درین زمینه‌یی کسب اهمیت کرد و فقط شعر غنائی بود که درین شیوه چندان حیثیت و نفوذی بدست نیاورد. آرنو هولتس (۱۸۶۳-۱۹۲۹) شاعر و نویسنده آلمانی را پدر ناتورالیسم آلمانی خوانده‌اند و وی با یوهانس شلاف (۱۸۶۲-۱۹۴۱) اولین سرمشقه‌های ادبی را درین زمینه عرضه کردند. هولتس در رساله‌یی تحت عنوان «هنر، وجود، و قوانین آن» که در ۱۸۹۱ منتشر کرد مبادی نظری این مکتب را تبیین و تقریر نمود. به علاوه از اوتوبرام (۱۸۵۶-۱۹۱۲) و آلفرد کر (۱۸۷۶-) که در نقد نمایشنامه به ترویج این مکتب نظر داشتند و از میکائل گئورگ کنراد (۱۸۴۶-۱۹۲۷) که در ترویج شیوه امیل زولا سعی کرد و همچنین از دو برادر شاعر و نویسنده بنام هاینریش هارت (۱۸۵۵-۱۹۰۶) و یولیوس- هارت (۱۸۵۹-۱۹۳۰) که نقادان معتدل این مکتب به شمارند نیز درینجا باید یاد

کرد. مجله‌هایی که به وسیله کنراد، و به وسیله برادران هارت منتشر می‌شد در نشر آثار مربوط به این مکتب اهتمام وافر به خرج دادند. در بین منتقدان معروف منسوب به این مکتب مخصوصاً نام ویلهلم شرر (۱۸۴۱-۱۸۸۶) درخور ذکر است که شاگرد کارل لاخمان و از نمایندگان مبرز نقد تحقیقی و تحقیقی محسوب است و عبارت معروفش که می‌گوید اموری که در نقد مورد توجه باید باشند عبارتست از «آنچه به میراث رسیده است، آنچه به تجربه حاصل شده است، و آنچه آموخته شده است» (Das Ererbte, Das Erlebte, Das Erlernte) در واقع اصول شیوه نقد تحقیقی و طبیعت‌گرایی را که وی تعلیم می‌کرد بیان می‌کند. بدینگونه، در نقدی که نزد ناتورالیست‌ها رایج بود بعضی مفاهیم مثل وراثت، محیط مجاور، و قاعده ترتب معلول بر علت، مدار اصلی بحث بود و مسأله تأثیر خارج و جزئیات واقع نیز با اهمیت خاصی تلقی شد.

معهدا، طغیان در مقابل روح اثباتی و تحقیقی، از اوایل قرن حاضر در آلمان نیز مثل سایر کشورهای غربی تدریجاً شروع به توسعه کرد. وقتی جنبه اخلاقی و انسانی این مکتب مخصوصاً به سبب تکرار، به ابتدال گرائید آنچه برای ناتورالیسم باقی ماند جز یکنوع واقع‌گرایی آمیخته با خشونت و وقاحت نبود و هرمان بار (۱۸۶۳-۱۹۳۴) در رساله‌ی موسوم به «غلبه بر ناتورالیسم» به آسانی نشان داد که ناتورالیسم در ابداع و خلق آثار هنری قدرت و توفیقی ندارد و با ظهور تمایلات تازه، مخصوصاً تمایلات رمانتیک و کلاسیک، نقد و ادب آلمانی در مسیر تازه‌یی افتاد. در طی سالهای بین ۱۹۰۰ و ۱۹۱۰ رمانتیسم با اشکال گونه‌گون دوباره شروع به خودنمایی کرد؛ و فردگرایی، درون‌گرایی و گریز از زندگی حاضر به قلمرو گذشته‌ها ادبیات این سالها را تسخیر نمود. این اشکال گونه‌گون رمانتیسم عبارت بود از رمزگرایی (Symbolismus) که خود معجون تازه‌یی از مکتب واقع‌گرایی و مکتب رمانتیک شمرده می‌شد؛ تعبیرگرایی (Expressionismus) که بیشتر واکنشی در مقابل ناتورالیسم تلقی می‌شد و آرمان‌گرایی کلاسیک نو (Neuklassische Idealismus) که باز گشت به ارزش‌های عصر شیلر و لسینگ را توصیه می‌کرد.

در فاصله سالهای ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۵ تمایلات رمانتیک منجر به نهضت هنری

جدیدی شد که مکتب تعبیرگرایی نام دارد - اکسپرسیونیسم. اصول این نهضت نخست در مورد نقاشی به کار رفت و سپس در ادبیات راه یافت. گرایش به مکاشفات رؤیایی و هیجانهای آمیخته با بیخودی يك ويژگی این مکتب بود و ویژگی دیگر آن عبارت بود از عدم مراعات قواعد و اصول جاری در بیان. مبادی این مکتب را در نقاشی نخست ویلهلم وورینگر تبیین کرد، و در ادبیات کاریمیر ادشمیت به تقریر آن پرداخت. اعتقاد به تقدم قالب بر محتوی، تأکید در برتری فرد بر جامعه، و اصرار در تفوق امر غیر عقلی بر آنچه منطقی است این مکتب را نوعی مکتب منحط نشان می‌داد. در واقع هنرمند تعبیرگرای می‌کوشید تا هر قاعده و قانون دیگر را جز آنچه متعلق و مربوط به روح و ذهن خود او بود فراموش کند چرا که در نظر وی فقط روح او بود که انعکاس واقعی جهان برونی به شمار می‌آمد. به قول ادشمیت «هنرمند تعبیرگرای، فقط به واقعیتی که خود وی آفریده است اعتقاد دارد و هر واقعیت دیگری را نادیده می‌گیرد». بدینگونه مکتب تعبیرگرایی در حقیقت، نوعی مبالغه در ذهنی-گرایی (Subjectivism) به نظر می‌آمد. يك ويژگی عمده آن نیز اصراری بود که در اجتناب از تکرار و تقلید، و از تجدید عین آنچه در طبیعت موجود بود داشت. هنرمند تعبیرگرای شعارش این بود که دنیای بیرون سرچایش هست، معنی ندارد که آنرا دوباره تکرار کنند. به جای تکرار و تقلید آنچه در طبیعت هست، وی توصیه می‌کرد که شاعر و هنرمند روی به دنیای درون بیاورد و هیجانها و انقلابات درونی را تعبیر نماید.

علاوه بر مکتب تعبیرگرایی، واکنش در مقابل طبیعت‌گرایی صورتهای دیگر نیز پیدا کرد. روی هم رفته با ضعف و انحطاط مکتب طبیعت‌گرایی، نقد ادبی در جو مکتب رمانتیک‌نو، خویشتن را از نظارت و غلبه علوم طبیعی آزاد یافت و با کشف مجدد قلمرو رمانتیک راه‌های تازه‌یی را پیش گرفت. از جمله ریکاردا هوخ (۱۸۶۴-) ادبیات را از لحاظ ارتباطی که با سایر مظاهر فرهنگ دارد موضوع بحث ساخت، و اگوست کورف (۱۸۸۲-) مسألة تجارب اخلاقی را در نشر عقاید و افکار بررسی کرد. کوششی به عمل آمد تا آفرینندگان آثار ادبی را بر حسب مقولات ذهنی و روانی طبقه‌بندی کنند و این کار که سابقه آن به شیلر و شلگل هم می‌رسید

درین دوره به وسیله منتقدی مثل ولفلین دنبال گشت. همچنین مسأله ارتباط بین آثار ادبی با اقوام و نژادها، با توجه به اینکه ادبیات را باید به عنوان يك فرآورده روح قومی (Volksgeist) تلقی کرد نزد منتقدی مثل نادلر (۱۸۸۴-) مورد توجه شد چنانکه بررسی منشأ نفسانی آثار نیز که در واقع ادب را همچون تابعی از نسل و طبقه‌یی که نویسنده به آن تعلق دارد تلقی می‌کرد نزد منتقدی چون کومر مبنائی برای نقد ادبی گشت.

يك جریان مهم دیگر در تاریخ نقد ادبی آلمان قرن حاضر کوششی بود که به وسیله شاعران و نویسندگان چون کارل اشپیتلر (۱۸۴۸-۱۹۲۴) و اشتفن گئورگه (۱۸۶۸-۱۹۳۳) در جستجوی قالبها و مضمونهای بزرگ شد. عشق به فرهنگ-دنیای کلاسیک، علاقه به قالبهای بزرگ، و مخصوصاً گرایش به زبان و بیانی والا این جریان را به یکنوع مکتب کلاسیک گرایي نزدیک کرد. در بین شاعران و منتقدان که درین ایام روح کلاسیک را احیاء کردند نام رودلف الکساندر شرودر (۱۸۷۸-۱۹۶۲) درخور ذکر است که بعضی آثار کلاسیکهای یونان و رم و همچنین تعدادی آثار شاعران ایران را به آلمانی نقل کرد و مثل کلاسیکهای عهد بوالو می‌کوشید تا «زیبائی» و «حقیقت» را در يك مقوله درآورد. وی علاوه بر شاعری نویسنده و منتقدی مشهور بود و او را آخرین هومانست آلمان خوانده‌اند. تمایلات مربوط به سبک کلاسیک نزد کسانی چون پاول ارنست (۱۸۶۶-۱۹۳۳) و ویلهلم فن شولتس (۱۸۷۴-) منجر به ایجاد مبانی و اصول يك نظریه زیباشناختی تازه شد. پاول ارنست که خود در اوایل حال به طبیعت‌گرایی علاقه داشت در حدود سال ۱۹۰۰ در دنبال سفری به رم به اصول زیباشناختی کلاسیک گرایید. وی که خود داستانپرداز بود در رساله‌یی به نام راه به سوی قالب (Der weg zur form) کوشید تا مبادی و اصول آنچه را مکتب کلاسیک نو خوانده میشد تبیین کند و آن را در جمع و تلفیق بین «اندیشه تازه» و «قالب کهنه» بیان دارد. ویلهلم شولتس هم سعی کرد تا جریانی مشابه را در نقد نمایشنامه دنبال نماید. نظریه کلاسیک نو در آثار خود وی منجر به عشق و علاقه به طبیعت شد و وی توانست نشان دهد که آشنایی با خاک و طبیعت زندگی را عمیقتر و پرمعنی‌تر می‌دارد.

روی هم رفته در دوره کوتاه جمهوری و ایمار (۱۹۳۳-۱۹۱۸) که آلمان جنگزده آماده ترمیم و تجدید قوای خویش بود، نقد ادبی هم مثل سایر شقوق و شوؤن ادب یکچند به سکون و قرار عقل و منطق باز آمد. ذهنیت گرایی و نظریه پردازی یکچند بالنسبه محدود و متروک شد و آثار نقادانی چون مرکر، اشتاملر، وارماتینگر معرف این روح تعادل جوی گشت. اما روی کار آمدن حزب نازی و غلبه ادولف هیتلر (۱۹۳۳-۱۹۴۵) نه فقط این تعادل و سکون را به هم زد بلکه با تمام سنتهای مقبول عصر نیز بکلی قطع پیوند کرد. روح آلمانی و خون خالص ژرمنی تنها چیزهایی بود که «رهبر» جدید می توانست وجود آن را در «فضای حیاتی» (Lebensraum) خاص نازیسم تحمل کند. نویسندگان و شاعرانی که با کمال مطلوب «رهبر» توافق نداشتند به مهاجرت برونی یا مهاجرت درونی مجبور شدند. شور و هیجان عاری از منطق، تبلیغات مربوط به اختلاف نژاد، و ضرورت تسلیم به «قول حجت» بر تمام فرهنگ آلمان تدریجاً مسلط شد و ادبیات و نقد همچون وسیله‌ی تلقی شد تا این «جهان بینی» را توسعه و تبلیغ کند. منتقدانی مثل ادولف بارتلس، هاینتس کیندرمان، و هلموت لاگنبوخر چنین نقدی را عرضه کردند و حتی نویسندگان و شاعران گذشته هم بر حسب آنکه تا چه حد منادیان و پیشروان فکر نازیسم بتوانند محسوب شوند ارزیابی شدند. البته تأثیر ناخجسته غلبه حزب نازی، مخالفان را به حبس و تبعید یا لااقل سکوت محکوم کرد. اما در خارج از آلمان ادبیات تازه‌ی به وسیله مهاجران و گریختگان به وجود آمد که به کلی با آنچه در آلمان تحت نظارت «سانسور» انتشار می یافت تفاوت داشت. در بین اینگونه نویسندگان توماس مان (۱۸۷۵-۱۹۵۵) مخصوصاً از جهت نقادی نیز درخور یادآور است. وی که داستان عظیم او بنام «کوه جادو» معرف تأثیر فلسفه برگسون در وجود وی بود مقالاتی انتقادی در باب گوته، تولستوی، واگنر و فروید دارد که معروفست. پاره‌ی از این مقالات تحت عنوان «رنج و عظمت استادان» (Leiden und Grösse Der Meister) و «نجابت روح» (Adel Des Geistes) نشر شده است. آنچه در باب تولستوی، واگنر، و گوته درین مقالات هست در عین حال طرز تلقی توماس مان را از نبوغ این هنرمندان بزرگ اروپا نشان می دهد.

معهدا با پایان حکومت نازیها و خاتمه جنگ جهانی دوم (۱۹۴۵) که آلمان

را تجزیه کرد ادب و نقد آلمان، خود را با افق‌های تازه مواجه یافت. در واقع با آنکه عبور از بحرانیهای مادی و روحی، التیام و ترمیم جراحات و ویرانیهای جنگ، و برخورد بین تبلیغات مارکسیستی و تمایلات مسیحی، تنوع خاصی به چشم‌انداز نقد و ادب آلمان بعد از جنگ داد در قسمتی ازین دوره فعالیت دسته معروف به «گروه چهل و هفت» (Gruppe 47) مخصوصاً در زمینه نقد در خوریاد-آوریست. این گروه که وجودش تذکار و ادامه فعالیت، یکدسته از نویسندگان جوان و پرشوری بود که در ۱۹۴۷ در دنبال تعطیل نشریه خویش مجالس ادبی خود را همچنان ادامه دادند در نقد ادبی آلمان بعد از جنگ روح تازه‌یی دمید. در حقیقت هرچند نقد ادبی این سالها هرگز به فعالیت این گروه که با تعطیل نشریه خویش همچنان مجالسی برای قرائت و نقد آثار خویش تشکیل می‌دادند محدود نماند اما روح شك و احساس بیهودگی که مولود جنگ و فریبهای آن بود در نقد ادبی دهه بعد همچنان تا حد قابل ملاحظه‌یی ادامه یافت و در قسمتی ازین جریانها مخصوصاً نفوذ منتقدانی چون ت. آدورنو، و هایسنبوتل درخور ذکر است.

وقتی انقلاب اکتبر روسیه را که از مدتها قبل معروض تهدید انقلابات داخلی بود زیرورو کرد ادبیات و تمام فرهنگ روسیه چنان تکانی خورد که گمان می‌رفت در زیر آوار ویرانیهای دنیای تزار به کلی مدفون خواهد ماند. ۱۳ نویسندگان بنام جز تعدادی معدودشان که ما کسیم گورکی (۱۸۶۸-۱۹۳۶) و الکساندر بلوک (۱۸۸۰-۱۹۲۱) از آنجمله بودند یا مهاجرت کردند یا خود خاموشی گزیدند. با اینهمه برخلاف نشر که تا حدود ۱۹۲۰ سکوت خود را تقریباً حفظ کرد شعر از همان آغاز انقلاب، آواز خویش را به تجلیل و تکریم رژیم تازه برآورد. اما شور و هیجان آن فرصتی داد برای خودنمایی به مکتب‌های ادبی غرب- تأثرنگاری، تعبیرگرایی و جز آنها- تا شعر را از حوصله فهم عامه- که بدان اشتیاق وافر داشت- دور نگهدارند. همین نکته بود که امثال لونا چارسکی را واداشت تا براین هرج و مرج‌ها اعتراض کنند.

در واقع حکومت شوروی در آغاز روی کار آمدن خویش به سبب گرفتاریهای گونه‌گون دیگر که در پیش داشت فرصت آن را نداشت که ادبیات را نیز در حوزه

آنچه «استبداد طبقه رنجبر» خوانده می‌شد مهار کند و ازین رو ادبیات همچنان يك چند به سنت‌های گذشته پای‌بند و در عین حال از نفوذ جریانهای غربی متأثر ماند. مجموع این جریانها و مکتبها بود که اندکی بعد در نزد منتقدان رسمی حکومت شوروی تحت عنوان قالب‌گرایی مورد نقد و ملامت شدید واقع گشت.

مسئله این بود که نقد ادبی هم مثل خود ادبیات قبل از آنکه مهر و نشان خاص «واقع‌گرایی سوسیالیستی» را بخورد یکچند معروض مشاجرات نظری گشت. این مشاجرات نیز نه فقط بین طرفداران تعلیم مارکس و مخالفانشان روی می‌داد بلکه حتی در بین خود پیروان مارکس هم مدت‌ها درین مسایل، و بسیاری مسایل دیگر- توافق نظر وجود نداشت. وقتی برای پیروان مارکس خود آگاهی در باب نتیجه این اختلافات حاصل آمد تمام این گونه مکتب‌ها و جریانها را تحت قالب‌گرایی محکوم و مردود شمردند. این تعبیر قالب‌گرایی نیز تمام مکتب‌ها و شیوه‌هایی را که نزد این نقادان مخالف واقع‌گرایی و در حقیقت حاصل فرهنگ بورژوایی به- نظر می‌رسید شامل می‌شد چرا که تمام اینگونه مکتبها بر رغم اختلافهایی که از لحاظ طرز تلقی جزئیات مسایل با یکدیگر دارند در نزد پیروان مارکس ازین حیث با همدیگر مشترك بودند^{۱۴} که تمام آنها هنر را در مقابل واقعیت می‌نهادند و قالب‌هنری را از معنی و محتوی آن جدا می‌شمردند و هر يك به شیوه خاص خویش اصالت و قالب و شکل را در آثار هنری بنوعی دیگر محقق و معتبر تلقی می‌کردند.

اینگونه تلقی از مفهوم هنر، مخصوصاً بدانگونه که در نزد منتقدان مدرسه دیده متداول بود، طبعاً نقاد ادبی را به یکنوع بررسی و تحقیق عالمانه تبدیل می‌کرد که عمداً از درگیری با مسایل فلسفی و اجتماعی مربوط به فلسفه و تعلیم مارکس خودداری داشت. گروه ادبی معروف به «برادران سراپیون» (Serapion) لزوم این طرز تلقی از هنر را تصریح می‌نمود و در بیانیه خویش خاطر نشان می‌کرد که «اثر هنری می‌بایست زندگی خالص خود را داشته باشد، می‌بایست برای آنکه دوران خویش را تصویر و منعکس کند مجاز باشد نه مجبور». دسته آینده‌گرایان (Futurists) هم که ولادیمیر مایاکوفسکی (۱۸۹۳-۱۹۳۰) شاعر معروف نیز یکچند با آنها همراه بود پاره‌یی از ویژگیهای فرهنگ بورژوایی را که گرایش به ماوراء عقل و به-تجارب سوررئالیستی از آنجمله بود تبلیغ می‌کرد.

این جریانها با فکر ایجاد و توسعه یکنوع ادبیات خاص طبقه رنجبر که از همان اوان انقلاب در نزد بعضی ادیبان و نقادان قوت یافته بود البته تعارض داشت. این ادبیات خاص طبقه رنجبر در داستان «مادر» اثر ماکسیم گورکی یک تجسم واقعی یافته بود (۱۹۰۷). معهذاتاً سال ۱۹۳۲ مسأله‌یی که بیش از هر چیز بحث و مشاجره صاحب‌نظران و منتقدان مارکس‌گرای را برانگیخت عبارت بود از تعیین سهم و وضع طبقه رنجبر در ادبیات. درین مسأله آ.آ. بوگدانف (۱۸۷۳-۱۹۲۸) و کسانی مثل لونا چارسکی (۱۸۷۵-۱۹۳۳) که با نهضت «فرهنگ پرولتاریا» وابستگی داشتند مدعی بودند که می‌بایست ادبیاتی خاص طبقه رنجبر به وجود آید و ادبیات طبقه بورژوا را بکلی در خویش جذب کند. بوگدانف تأکید می‌کرد که تنها اینگونه ادبیات است که می‌تواند عقاید و احساسات طبقه کارگر را به درستی تبیین و توجیه کند و روح تعاون و همکاری این طبقه را به جای علاقه به فردگرایی و تمایل به رقابت که مخصوص طبقه بورژواست برمسند نشاند. دسته دیگر که تروتسکی (۱۸۷۹-۱۹۴۰) نیز در بین آنها بود در باب ضرورت و امکان ادبیاتی که خاص طبقه رنجبر باشد اظهار تردید می‌کردند. تروتسکی حتی خاطر نشان می‌کرد که طبقه رنجبر در طی دوران کوتاه و موقت استبداد خویش بیش از آن گرفتاری دارد که بتواند اوقات خویش را صرف مسایل مربوط به هنر کند. البته با انقضاء دوران استبداد رنجبران خود این طبقه نیز مثل سایر طبقات از بین خواهد رفت و حاجت به ایجاد ادبیاتی خاص آن نخواهد بود. در اینگونه مسایل اختلافات بسیار بود و در مقابل بعضی که مدعی بودند نویسندۀ طبقه رنجبر باید بر همه اصول فلسفه مادی واقف باشد و آن را نیز در آثار خویش منعکس نماید بعضی دیگر قایل بودند به اینکه هر کس با این طبقه «همراه» باشد اثرش می‌تواند به این طبقه مربوط باشد. در هر صورت، مشاجرات بسیار درین باب بین صاحب‌نظران وجود داشت و سرانجام در ۱۹۳۲ دولت آنچه را «واقع‌گرایی سوسیالیست» خوانده میشد آیین رسمی ادبیات اعلام کرد و مشاجرات را با محدودیت ابداع خاتمه داد.

این واقع‌گرایی سوسیالیست که اجتناب از «قالب‌گرایی» (Formalism) و «ذهنیت‌گرایی» (Subjectivism) را توصیه می‌کرد از نویسندۀ می‌خواست تا زندگی را چنانکه هست - با همه سختی‌ها و زشتی‌هایش - تصویر و توصیف کند.

برای نیل به چنین مقصدی، نویسنده می‌بایست از زندگی و از افکار و احساسات انسانی آگاهی درست داشته باشد و در عین حال این تجارب را در قالب هنر عرضه یا دریافت کند. این مکتب در واقع ادامه سنت‌های انقلابی رئالیسم روسی بود که ماکسیم گورکی و لونا چارسکی و دیگران، آنرا با هدف‌های انقلابی تعلیم‌مارکس تلفیق کرده بودند. برخلاف رئالیسم قبل از انقلاب که جنبه تخریبی و منفی داشت این مکتب تازه که ماکسیم گورکی طراح واقعی آن محسوب می‌شد جنبه مثبت و سازندگی داشت. در واقع وقتی گورکی در يك نامه خطاب به آنتون چخوف (۱۹۰۴-۱۸۶۰) نوشت^{۱۵} که «آیا می‌دانید دارید چکار می‌کنید؟ شما دارید رئالیسم را نابود می‌کنید... وقت رفتنش هم رسیده است. مرده شویش ببرد» در واقع همین رئالیسم منفی و مخرب را در نظر داشت که به قول وی چخوف با رعایت آن، نفرت مردم را نسبت به زندگی یکنواخت و ملالت باری که خود نیم مرگی بیش نیست برمی‌انگیخت. اما واقع‌گرایی سوسیالیست که وی در مقابل رئالیسم سابق عرضه می‌کرد بانقش مثبت و صبغه خوش‌بینی که داشت می‌توانست مدعی باشد که در خلاقیت و عمل جهت توسعه بلامانع استعدادهای انسانی و پیروزی بر طبیعت به انسان کمک می‌کند. به علاوه فکر ارتباط هنر با مصلحت طبقه رنجبر سبب می‌شد که نقد ادبی تنها به اینکه فقط منشأ طبقاتی آثار را تحلیل و بررسی نماید اکتفا نکند بلکه معیاری هم برای ارزیابی آنها داشته باشد. لونا چارسکی در باب این معیار خاطر نشان می‌کرد^{۱۶} که آن، چیزی جز مصلحت و خیر طبقه رنجبر نیست و در حقیقت هر چه به پیروزی این طبقه در دنیا کمک می‌کند خوب است و آنچه بدان لطمه می‌زند ناروا است.

واقع‌گرایی سوسیالیست که هنوز در نزد اتحادیه نویسندگان شوروی ملاک عمده نقد ادبی محسوبست در عین حال برای يك منتقد امروزی مثل نیکلای لئی زروف^{۱۷} نیز درست مثل لونا چارسکی و ماکسیم گورکی اهمیتش ازین روست که برای فهم حقیقت زندگی سعی و تلاش دارد و همین نکته است که همواره جنبه انقلابی را در آن حفظ می‌کند.

در امریکا نقد ادبی مقارن آغاز قرن حاضر حیثیت و اهمیت خاصی کسب کرد. در

اینکه نقد ادبی در قرن حاضر در امریکا پیشرفت بیسابقه‌یی داشت و در تحول ادبیات و هم در کمک به فهم ادبیات عصر نیز تأثیر زیادی بخشید اکنون محققان تقریباً تردیدی ندارند.^{۱۸} معه‌ذا قبل از جنگ جهانی اول نقد ادبی نقش قابل ملاحظه‌یی در ادبیات نداشت.^{۱۹} و بررسی و ارزیابی آثار غالباً سرسری و از روی حدس و حس بود. لیکن انتشار نظریه معروف جوئل اسپینگارن (۱۸۷۵-۱۹۳۹) در باب «نقد نو» (New Criticism) یا «نقد آفریننده» (Creative Criticism) همراه با مباحثاتی که در آن باب پیش آمد (۱۹۱۱)، همچنین احیاء شوق و علاقه به ادبیات گذشته و اروپایی که نوعی هومانیزم امریکائی را به ظهور آورد، و مباحثات لیبرال‌ها و رادیکال‌ها که در دوره بلافاصله قبل و بعد از جنگ مناقشاتی را در مسایل مربوط به اخلاق و سیاست برانگیخت نقد ادبی را در امریکا روح تازه‌یی بخشید و این مسأله را مطرح کرد که آنچه ادبیات امریکا را از رشد کافی بازداشت است کدام عوامل است؟ درین بحث نقد ادبی با بررسی عوامل محلی، ملی، و مذهبی که در تحول و توسعه ادبیات نقش مؤثر دارند در واقع به نقش قاطع و واقعی خود نیز وقوف یافت و با دوره تازه‌یی مواجه گشت.

دوره تازه، در حقیقت با مشاجره بین یک‌دسته که خود را هومانیزم می‌خواند و در ارزیابی آثار ادبی خواه معیارهای قدیم بود با دسته دیگر که می‌گفت باید در جستجوی معیارهای تازه برآمد آغاز گشت. در رأس دسته‌یی که هومانیزم یا «هومانیزم نوین» (New Humanists) خوانده میشد ابروینگ با بیت (۱۸۶۵-۱۹۳۳) را باید ذکر کرد که مخصوصاً در باب مکتب رمانتیک و تأثیر روسودر پیدایش آن مطالعات جالب داشت. این مکتب هومانیزم نوین که منتقدان دیگر چون پل المرمور (۱۸۶۴-۱۹۳۷) و استوارت شرمن (۱۸۸۱-۱۹۲۶) نیز بدان وابسته بودند در عین حال تأکید می‌کرد که صفت اصلی هر تجربه انسانی عبارتست از جنبه اخلاقی آن، و چون اراده انسان آزادست و انسان می‌تواند به خیر بگراید یا به شر تمایل ورزد آثاری که جنبه طبیعت‌گرایی (Naturalist) دارند ممکن هست که در انسان تأثیر نامطلوب داشته باشند. نقدهایی که بابیت، و المرمور نوشته‌اند هرچند غالباً معروف روح محافظه‌کاری ادیبانه است از جهت توجهی که آنها به مسئولیت نویسندگان دارند غالباً جالب و سازنده است در مقابل بابیت و هومانیزمها

دستهٔ مخالف که يك منتقد ستهنده بنام ه.ل. منکن (۱۸۸۰-۱۹۵۶) در رأس آن قرار داشت، ارزش‌هایی را که اصحاب بابیت معتبر می‌شمردند نفی می‌کرد و مدعی بود که نویسنده بدون توجه به معیارهای سنتی باید فقط به این نکته بیندیشد که زندگی را چنانکه هست - بدون آنکه زیاده‌صیقل و جلایی بدان داده باشند - تصویر و عرضه کند. جان کراو رانسوم (۱۸۸۸-) حتی درین باره تأکید می‌کرد که ادبیات امریست که با قضاوت اخلاقی ارتباطی ندارد و در عین حال امریست مستقل که هم دریافت زیباشناختی و هم دریافت اخلاقی را ممکن است شامل شود. ازین رو، وی نیز مثل منکن، معتقد بود که تلقی اخلاق به عنوان ملاك نقد نارواست. در هر حال تعدادی منتقدان دیگر نیز در این مشاجرات در کنار منکن بر ضد هومانیت‌ها مبارزه کردند و حاصل مناقشات آنها این شد که ادبیات امریکایی تدریجاً از بعضی محدودیتها رهایی یافت.

در بین صاحب‌نظرانی که در این دوره، در آنچه به نقد و ارزیابی آثار ادبی مربوط است، گرایش‌های فلسفی نشان داده‌اند مخصوصاً جوئل اسپینگارن (۱۸۷۵-۱۹۳۹) و جرج سانتایانا (۱۸۶۳-۱۹۵۲) را باید ذکر کرد. اسپینگارن بیشتر به تعلیم فلسفی بند توکروچه مدیون بود^{۲۰} و چون معتقد بود هدف نقد باید از یکسو تمتع بردن از آثار ادبی و از سوی دیگر ارزیابی خالص و مبتنی بر حس زیباشناختی آن آثار باشد شیوه‌های دیگر - از جمله نقد تاریخی - را طرد می‌کرد و این قول که وی آن را اساس «نقد نوین» خویش کرده بود البته مشاجرات بسیار برمی‌انگیخت در ۱۹۱۰ طی خطابه‌یی معروف که وی در دانشگاه کولومبیا ایراد کرد شیوه معمول مورخان ادبی را در تقسیم ادبیات به ادوار و مکتب‌ها رد کرد و مدعی شد که «نقد نوین» می‌خواهد تا هر اثر ادبی به‌طور جداگانه و بدون توجه به ارتباط آن با محیط و زمانه مورد ارزیابی واقع شود. این سخن البته غوغایی سخت را سبب گشت و مخالفان مدعی شدند که اسپینگارن با این قول در واقع می‌خواهد تمام انواع نقد را به شیوه نقد «تأثرنگاری» منحصر کند. جرج سانتایانا نیز خودش يك فیلسوف ایدئالیست و افلاطونی‌مشرّب بود الا آنکه معتقد بود شعر و دین از جهت جوهر و ماهیت تفاوتی ندارند جز آنکه شعر چون در قلمرو زندگی مداخله کند دین است و دین چون در زندگی

وارد شود چیزی جز شعر نیست.^{۲۱}

معهدا در آنچه به شعر تعلق دارد نیز، تحولی که به وسیله کسانی چون عزراپاوند (۱۸۸۵-۱۹۷۲)، تی.اس.الیوت (۱۸۸۸-۱۹۶۵) و ا.م.کلیش (۱۸۹۲-) به وجود آمد ارزیابی مجدد سنت‌ها را الزام می‌کرد و بدینگونه نه فقط شعر نو که از سنت‌ها پیوند گسسته بود «نقدنو» را اقتضای کرد بلکه نیز از شاعران درمی‌خواست که تا برای توجیه برداشت خویش دست به نقد و نقادی هم بزنند. این نکته مخصوصاً کسانی چون عزراپاوند و تی.اس.الیوت را به عنوان منتقد نیز، بلند آوازه ساخت. شیوه نقد اینان نیز با آنچه به وسیله آی.ا.ریچاردز در قالب «نظریه» (Theory) در می‌آمد چنان توافق داشت که نقد آنها روی هم رفته به یک مکتب نقادی منسوب شد - نقد نو. البته اینکه نقد نو را بعضی به ریچاردز منسوب می‌شمرند و می‌پندارند که الیوت نیز یکچند از آن پیروی کرد ظاهراً نباید درست باشد چرا که هم الیوت چند سال مسن‌تر از ریچاردز بود و هم وقتی اولین اثر انتقادی او - جنگل مقدس (۱۹۲۰) - انتشار یافت ریچاردز هنوز هیچ اثری در زمینه نقد ادبی به وجود نیاورده بود.^{۲۲} با اینهمه، آنچه نزد این جماعت مکتب نقد نو خوانده شد و البته با آنچه اسپینگاردن هم از آن به نقد نو تعبیر می‌کرد تفاوت داشت نزد تعداد دیگری از نقادان مثل رانسوم، و مثل آلن تیت (۱۸۹۹-) نیز مقبول شد و یکچند هواخواهان جدی یافت. اساس این شیوه نقادی نیز مبتنی بود بر اینکه منتقد در شعر بیشتر به دلالتهای الفاظ، اوزان شعر، استعارات و کنایات توجه کند و بکوشد تا اثری ادبی را بیشتر بر اساس توجه به لحن و نسج و شیوه کلام آن تفسیر و تحلیل کند تا با توجه به ارتباط اثر با دوران حیات شاعر یا مجموعه آثار. این ملاحظات ریچاردز را متوجه به اهمیت مسایل مربوط به علم دلالات (Semantics) کرد که نزد او بیشتر مبتنی بود بر تحقیق درین نکته که زبان و لغت چگونه می‌تواند ما را در فهم درست مقصود گوینده به اشتباه بیندازد.^{۲۳}

معهدا اهمیت ریچاردز در آنچه به مسایل نظری نقد ادبی تعلق دارد مخصوصاً به سبب ملاحظات اوست در توجیه مسأله ارزش در ادبیات. مسأله این است که وقتی ارزشهای کهن را در زمان ما دیگر به چشم اهمیت نمی‌نگرند ناچار برای اهل نظر

این سؤال پیش می‌آید که در مورد ادب و هنر اصلاً مسئله ارزش مطرح هست یا نه؟ ریچاردز در کتابی به نام «اصول نقد ادبی» به این نتیجه می‌رسد که البته می‌توان با کمک دانش امروز در توجیه ارزش‌ها به یک مبنای روانشناسی دست یافت که به ما اجازه می‌دهد تا ارزش تجارب انسانی را، خواه ادبی باشد یا جز آن، بتوان سنجید. البته امروز کسی که با مبادی تحقیقات مردم‌شناسی آشنا باشد ممکن نیست باور کند که اقوام مختلف عالم با اینهمه تفاوت که در آداب و رسوم و تمدن و فرهنگ خویش دارند در باب آنچه خیر و شر خوانده می‌شود توافق نظر داشته باشند. از روانشناسی کودکان هم این نکته برمی‌آید که تصور خیر و شر بهیچوجه نمی‌تواند امری مربوط به طبع و فطرت تلقی شود. پس چه عواملی هست که از یک جانور درنده خوی نا تراش یک موجود سلیم ملایم و معتدل به وجود می‌آید؟ به عقیده ریچاردز تأثیرات اجتماعی از قبیل عادات، عقاید دینی، آراء عامه و آنچه مجموعاً سرمشقها و نمونه‌های معمولی تلقی میشوند سبب می‌گردند تا انگیزه‌ها (Impulses) و خواهشها (desires) ی انسان در طی هر یک از مراحل تکامل وی صورت‌تازیهی بیابد و یا چنانکه ریچاردز تعبیر می‌کند به یک «مرحله انتظام‌گرایی» (Degree of systematization) تازه در آید. اما این انتظام‌گرایی، البته کامل نیست چرا که انگیزه‌های مخالف نیز همواره در کار هست و بعضی از این انگیزه‌ها نیز با هم تعارض دارند و سازش‌پذیر بنظر نمی‌آیند. با اینهمه انسان برای آنکه زندگی خود را پیش تواند برد ناچار می‌بایست در هنگام مواجهه با این تعارضها انگیزه‌های خود را چنان انتظام دهد که در بین آنها آنچه از همه مهمترست مجال پیشرفت پیدا کند. به اعتقاد ریچاردز اصل مسئله ارزش در همین نکته است. انگیزه‌ها را چگونه می‌توان تحت ضابطه انتظام در آورد و کدام یک از آنهاست که اهمیتش از دیگر انگیزه‌ها بیشتر یا کمتر تلقی تواند شد؟ ریچاردز درین باره می‌گوید که انگیزه‌ها بعضی از مقوله «مشتهیات» (Appetencies) و برخی از مقوله «مکروهات» (Aversions) هستند و ناچار آنچه مشتهیات را ارضاء می‌کند می‌بایست امور «ارزشمند» (Valuable) تلقی شوند نتایج ارضاء این مشتهیات هرچه باشد طبعاً همه کس دوست دارد تعداد بیشتری از آنگونه مشتهیات خود را که در عرض هم قرار دارند ارضاء کند. تنها امری که ما را از ارضاء بعضی مشتهیات ممکن است مانع

آید بیم آنست که ارضاء آنها مانع از ارضاء مشتهیات مهمتر بشود و بدینگونه آنچه اخلاق و حس اخلاقی خوانده میشود در واقع نوعی مصلحت‌بینی و رعایت مصلحت (Expediency) بیش نیست. به علاوه، البته بعضی مشتهیات انسان مربوط به نیازهایی است که ارضاء آنها در نزد انسان مقدم بر ارضاء مشتهیات دیگرست چنانکه خوردن و خفتن بر سایر مشتهیات انسان مقدم شمرده میشوند و بدینگونه می‌توان گفت ارزش‌ها نیز سلسله مراتب دارند. البته ارضاء بعضی مشتهیات گه‌گاه انصراف از بعضی دیگر را الزام می‌کند به خاطر همین امرست که هر نوع «انتظام‌گرایی» (Systematization) در مورد انگیزه‌ها و مشتهیات طبعاً از انسان چیز دیگری می‌سازد. چرا که هر يك از انواع این انتظام‌گرایی‌ها بالطبع بعضی مشتهیات و انگیزه‌ها را فدا می‌کند نهایت آنکه در بعضی موارد آنچه فدا میشود ممکن است بیشتر و بزرگتر تلقی شود. البته درین مورد آنچه نیز سبب شود قوای کمتری از انسان به‌هدر رود طبعاً بهتر شناخته میشود و همین نکته است که ارزیابی و یا نیل به میزان ارزش‌ها را ممکن می‌کند. بدون شك هم آنکس که زیاده تحت تأثیر محرکات وجدان قرار دارد و هم آنکس که به کلی قید وجدان و اخلاق را زده است هر دو، بهای سنگینی برای نیل به آن نوع انتظام خاص که در ترتیب انگیزه‌های خویش داده‌اند، می‌پردازند. البته جامعه توقع دارد انتظام این مشتهیات فردی چنان باشد که با مصلحت اجتماعی هم سازگار شود اما این نوع انتظام مشتهیات فردی همواره ممکن هست بهتر یا بدتر از آنچه مطلوب جامعه است از کار در آید و شك نیست که در هر حال همواره عنصر یا عناصری وجود دارد که در واقع فدای عناصر دیگر شده است. تمسك به عادات و تقالید و بی‌تسامحی که مردم نسبت به آنچه بدعت خوانده میشوندشان می‌دهند غالباً ناشی از همین جاست. درست است که عادات و تقالید تبدیل و تغیر دارند اما اشکال اینجاست که تبدیل و تغیر آنها خیلی کندتر و آرامتر از تغیر و تبدلی است که در احوال و ظروف آنها پیش می‌آید. درینصورت افراد انسانی چگونه می‌توانند در انتظام انگیزه‌های خویش به وضعی نایل آیند که متضمن مصلحت بیشتر باشد و جامعه چگونه می‌تواند به وضعی دست بیابد که بهترین طرز تنظیم انگیزه‌های افراد انسانی در آن تأمین شود؟ ریچاردز باین مسأله چنین جواب می‌دهد که این امر از طریق تأثیر افکار دیگران ممکن میشود و در واقع ادبیات و هنر بیش

از هر چیز دیگر می‌توانند این تأثیر را در وجود ما پدید آورند. ازین‌روست که در نظر ما ادبیات و هنر هم از حیث فردی و هم از لحاظ اجتماعی اهمیت و ارزش بسیار دارند. در حقیقت هیچ چیز نمی‌تواند برای ما جای ادبیات و هنر را بگیرد چون به‌ندرت ممکن است تأثیری را که آنها در وجود ما دارند از جای دیگر هم بدست آورد و در واقع چون ادبیات و هنر تجربه‌ما را وسعت و نظم بیشتر می‌بخشند طبعاً زندگی ما را وسعت و تفوق می‌بخشند و احوال درونی ما را با دگرگونی احوال و شرایط زمانه هماهنگ می‌دارند. از آثار ادبی آنچه با سطحی که انگیزه‌های ما در آن سطح انتظام یافته است هم‌طراز باشد و یا از آن بالاتر قرار گیرد، برای ما خوشایندست و آنچه فروتر از آن باشد به اعتقاد ریچاردز برای ما موجب ناخوشایندی و ملال خواهد بود. باید دید آنچه در منطق «دور» خوانده می‌شود آیا در این توجیه هشیارانه ریچاردز مستتر نیست؟

در هر حال آنچه در نزد ریچاردز به‌صورت «نظریه» در آمد و در اصول نقد ادبی به یک نوع فلسفه نظام ارزش‌ها منتهی شد نزد الیوت و پاوند به صورت نقد تحلیلی جلوه کرد و سروصدای بسیار هم برانگیخت. ملاحظات انتقادی عزرا پاوند مخصوصاً از دوران قبل از جنگ جهانی اول در محافل ادبی امریکا انعکاس فوق‌العاده یافت. وی در اولین اثر انتقادی خویش به نام «روح رمانس» جوهر و زبده قول ریچاردز را در باب ارزش‌ها با بیانی ساده و جاندار تصویر می‌کند. از جمله می‌گوید «هنر شباهت به رودخانه دارد البته ساخت و شکل بستری که رودخانه در آن جریان دارد که گاه تأثیرهایی در آن می‌گذارد لیکن روی هم رفته رودخانه مستقل از بستری که در آن جاریست وجود دارد. رنگ آب رودخانه شاید بتوان گفت بستگی دارد به جوهر و جنس بستری که بر آن جاریست و به چیزهایی که در آن انعکاس دارند اما کیفیت اصلی رودخانه عبارتست از کیفیت حرکت که فقط تعلق به رودخانه دارد. آنکه اهل علم است خاطرش به این عوامل خارجی مشغولست اما کسی که اهل هنرست مخصوصاً بهمین حرکت اصلی نظر دارد و این در واقع همان اصولست که ریچاردز را وامی‌دارد تا بیرون از آنچه موضوع بحث یک منتقد مورخ است و بی آنکه به ارتباط اثر هنری با شخصیت و محیط زندگی هنرمند توجه کند، اثر

هنری را مخصوصاً در چهارجوبه آنچه حرکت اساسی و جوهر واقعی آنست بررسی کند - نقد نو.

الیوت هم که مثل پاوند سکونت در اروپا را ترجیح داده بود و از دوستان نزدیک عزرا پاوند هم بود تقریباً همین طرز تلقی را نسبت به هنر و شعر عرضه می کرد. در حقیقت در دنیایی که تمام ارزش ها را در حال تبدیل و تغیر می یابد گرایش جزمی الیوت خالی از غرابت نیست. در عین حال تأثیر پاوند در طرز تلقی او از نقد بطور بارزی مشهود است. از جمله وقتی الیوت خاطر نشان می کند که شعر امریست بین نویسند و خواننده، و چون تأکید می کند که منتقد وقتی در باب نمایشنامه های فلان شاعر چیزی می نویسد باید فقط در باب نمایشنامه های وی بنویسد نه درباره شخصیت وی، نه فقط شیوه نقد مکتب رمانتیک را نفی می کند بلکه در واقع اصول و مبادی همین مکتب «نقد نو» را به بیان خاص خویش درمی آورد. با اینهمه، در امریکا مخصوصاً تأثیر عزرا پاوند در بین جوانان خیلی بیش از تأثیر الیوت بود چرا که آثار انتقادی او بیشتر از اقوال الیوت فایده عملی داشت.

این نکته نیز در خور یاد آور است که آراء انتقادی عزرا پاوند تا حدی نیز از افکار تی. ای. هالم یک منتقد انگلیسی که در اواسط جنگ جهانی اول از دنیا رفت متأثر بود و پاره یی از محققان مطالعه سخنان هالم را در فهم اقوال عزرا پاوند لازم یا سودمند می شمارند.^{۲۴} به علاوه آثار انتقادی عزرا پاوند هر چند اصالت و عمق زیادی ندارد، قوت و جاذبه اش همواره قابل ملاحظه بوده است و به مدد همین جاذبه و قوت تأثیر بود که وی توانست نقد امریکا را از یکنواختی و رکودی که به سبب استغراق در جنبه اخلاقی و اجتماعی بر آن عارض شده بود یکچند بیرون بیاورد و مخصوصاً شاعران جوان را متوجه کند که شعر تنها عبارت از الهام نیست بلکه بیشتر نوعی حرفه و صنعت است که شاعر باید در آن افزار کار خود را به درستی به کار بیندازد. این ملاحظات در عین حال پاوند را به مکتب «تصویر گرایی» (Imagism) کشانید که در شعر گرایش به زبان ساده، ابداع اوزان تازه، آزادی در انتخاب موضوع و مخصوصاً کار گرفتن از مجاز و تصویر را توصیه می کرد و این نیز چیزی بود که ظاهراً پاوند آن را به دوستی و آشنایی با آثار هالم منتقد انگلیسی مدیون بود.

در هر حال شیوه‌یی که بوسیلهٔ ریچاردز، عزرا پاوند، و الیوت در نقد ادبی توصیه میشد مبنایش بر این بود که در شناخت و ارزیابی آثار ادبی منتقد باید بیشتر به خود این آثار توجه کند تا به محیطی که موجب پیدایش آنها شده است. این شیوهٔ نقادی، هم با طریقهٔ کسانی که در تفسیر آثار هنر به تحلیل روانی یا بررسی سرشت و خصلت نویسندگان اهتمام دارند مغایرت داشت هم با طریقهٔ آنها که در نقد می‌کوشند تا تأثیر احوال و مقتضیات اجتماعی را در تکوین اثر بجویند؛ و چون کسانی مانند الن تیت (۱۸۸۹-) آر. پی. بلاکمر (۱۹۶۵-۱۹۰۴) و کنت برک (۱۸۹۷-) که بیش و کم همین شیوه را دنبال کردند در واقع بیشتر به مسایل مربوط به قالب و صورت شعر توجه داشتند، بعضی محققان آن شیوه را هم مثل شیوه‌یی که پیش از آن در نزد هومانست‌های نوین متداول بود، نوعی قالب‌گرایی تلقی کرده‌اند.^{۲۵}

معهدا در طی دگرگونیهای اجتماعی که مقارن دههٔ دوم و سوم قرن حاضر در جریان بود تعدادی نقادان پدید آمدند که ادبیات را غالباً تنها از دیدگاه مسایل اجتماعی و سیاسی می‌نگریستند بررسی‌هایشان نیز البته صورتهای گونه‌گون داشت ولیکن در مقالات انتقادی آنها آثار ادبی بمثابهٔ انعکاس احوال جامعه یا مظهر واقعیت انسانی تلقی و تفسیر میشد. وان دیک بروکس (۱۸۸۶-) يك تن از اینگونه منتقدان بود که آثار زیادی در زمینهٔ نقد و زندگینامهٔ نویسندگان نوشت. وی جامعهٔ امریکائی را سرزنش می‌کرد که به نویسنده اجازه نمی‌دهد ذوق و بلوغ خود را چنانکه باید به جلوه در آورد. در اثری به نام «شراب پیوریتن‌ها» بروکس سعی کرد نشان دهد سنت پیوریتن‌ها فرهنگ امریکایی را خراب کرده است و جنبهٔ زیبائی و هنر را دست‌کم گرفته است. منتقد دیگری بنام وی. ال. پارینگتون (۱۹۲۹-۱۸۷۱) کوشید تا ادبیات امریکایی را مخصوصاً بامعیارهای دموکراسی بسنجد. يك اثر او موسوم به «جریانهای عمده در اندیشهٔ امریکائی» جایزهٔ پولیتزر را نصیب او کرد و برای نویسنده در اواخر عمر شهرت بسیار به بار آورد. پارینگتون فکر امریکائی را آنگونه که در ادبیات جلوه دارد از دیدگاه اجتماعی بررسی کرد و آثار او تا حدی سبب شد که در ارزیابی ادبیات به معیارهای اقتصادی و اجتماعی توجه شود. بحر ان

اقتصادی سال ۱۹۳۰ عده‌ی صاحب‌نظران را نیز به تعلیم مارکس متوجه کرد و نام کسانی چون گرانویل هیکس (۱۹۰۱-)، ادموند ویلسون (۱۸۹۵-)، و جیمس فارل (۱۹۰۴-) درین زمینه بلند آوازه گشت. با آنکه، ادبیات و حتی نقد امریکائی مکرر ازین دیدگاه خاص مورد بررسی قرار گرفت این گرایش مقارن سالهای شروع جنگ جهانی دوم در امریکا اندک اندک تخفیف یافت. تعدادی از روشنفکران نسبت به آن واکنش نشان دادند و بعضی نیز شور و هیجانی را که در آن باب داشتند ترك کردند. برخی نیز مثل ادموند ویلسون، و کنت برک سعی کردند در مبادی این تعلیم جرح و تعدیلهایی راه دهند.

بدون شك در يك همچو طرح کوتاه و شتابزده نمی‌توان حتی خطوط عمده سیمای نقد و نقادی زنده و پرتحرک ادبیات امروز امریکارا درینجا ترسیم کرد. در واقع با وجود کتابها و مقالات بسیاری هم که طی سالهای اخیر درین باب نشر شده است باز جای تحقیقی تازه و جامع درین باب خالی است و البته دشواریهایی که در این کار هست آن اندازه هست که بتواند، عذرخواه غفلت یا تغافل باشد که تا کنون مانع حصول يك تحقیق جامع و دقیق در این زمینه شده است.^{۲۶}

اینکه در بین سایر انواع در قرن حاضر، تقریباً هیچ چیز به اندازه داستان (Novel, Roman) قبول عام ندارد بیشك از اسباب عمده توجه روزافزونی است که نقد امروز به مسایل مربوط به آن نشان می‌دهد. درست است که بسیاری از داستانهای عامه‌پسند، از نوع آنچه پاورقی نشریات جاری را پر می‌کند گه‌گاه هیچ ربطی به آنچه آفرینش ادبی خوانده میشود ندارد لیکن شهرت و قبول فوق‌العاده يك اثر هم، چنانکه سامرست موم بدرستی خاطر نشان می‌کند نمی‌تواند همیشه نشانی باشد از بی‌قدری و ابتدال آن. اما این نکته نیز که از داستان «بربادرفته» اثر مارگرت میچل امریکائی (۱۹۴۹-۱۹۰۰) تنها در اولین روز انتشار پنجاه هزار نسخه به فروش رفت و در طی اولین سال انتشار فروش آن به يك ملیون و پانصد هزار نسخه^{۲۷} رسید نشان می‌دهد که قرن حاضر تا چه حد به قلمرو آثار موبوط به داستان و تخیل علاقه نشان می‌دهد و در حقیقت به خاطر همین علاقه روزافزون است که امروز کتابداران گه‌گاه تمام کتابها را به دو دسته داستان (Fiction) و غیر داستان (Non - Fiction)

تقسیم می‌کنند. به‌علاوه این نکته که در بین نقادان معروف این قرن منندس‌ای‌پلایو کتابی در چهارمجلد راجع به منشأ داستان، جرج سینتس‌بوری کتابی در دو مجلد راجع به داستان‌نویسی فرانسوی، ای.ای. بیکر کتابی در ده مجلد راجع به تاریخ داستان-نویسی انگلیسی نوشت و حتی در بین داستان‌پردازان عصر نیز هنری جیمس (۱۸۴۳-۱۹۱۶) رساله‌یی در باب فن داستان‌نویسی، ای.ام. فارستر (۱۸۷۹-۱۹۷۰) رساله‌یی در باب جنبه‌های داستان، ژرژ دو هامل (۱۸۸۴-۱۹۶۶) رساله‌یی در باب داستان، و دیوید هربرت لارنس (۱۸۸۵-۱۹۳۰) مقاله‌یی در باب اینکه داستان برای چه اهمیت دارد نوشته‌اند، در حقیقت همه‌حاکمی ازین است که قرن حاضر چه شوق و علاقه‌وافری به داستان و داستان‌پردازی نشان می‌دهد. شك نیست که بررغم پرباری و گستاخی کم سابقه‌یی که داستان‌نویسان این عصر در ابداع نشان داده‌اند باز در نقد امروز روی هم رفته آن اندازه که در باره شعر بحث شده است درباره داستان نشده است اما این نکته ممکن است ناشی از وسعت فوق‌العاده قلمرو داستان و تنوع تجارب ذوقی درین زمینه باشد که البته بحث و قضاوت را در باب آن مشکل می‌دارد.

این شور و علاقه‌یی که در قرن حاضر عام و خاص نسبت به جاذبه داستان نشان داده‌اند سبب شده است که امروز خیلی بیش از گذشته داستان به عنوان وسیله‌یی جهت تبلیغ مقاصد به کار رود. چنانکه نه فقط داستانهای مبنی بر اغراض (Purpose- Novels) درین دوره به وفور پدید آمده است که در بعضی موارد چیزی جز تبلیغات سیاسی و حزبی نیست، بلکه بروز جنگهای عظیم بین‌المللی و منطقه‌یی نیز موجب پیدایش نوعی داستان شده است که داستان مربوط به جنگ (War Novel) می‌خوانند و در بین نمونه‌های مشهور آن «آتش» اثر باربوس (۱۸۷۴-۱۹۳۵)، و خاموشی دریا اثر ورکور (۱۹۰۲-) را می‌توان نام برد.^{۲۸} به‌علاوه غیر از داستان پلیسی که قدرت تخیل کانن دویل (۱۸۵۹-۱۹۳۰) از آن، نوعی تفریح عامه‌پسند پدید آورد داستان علمی هم که مخصوصاً هربرت جرج ولز (۱۸۶۶-۱۹۴۶) نمونه‌های درخشانی از آن عرضه کرد، سرگرمی جالبی برای طبقات خ-واص تلقی شد. در عین حال شیوه رمانتیک و شیوه رئالیست همچنان در نزد تعدادی از نویسندگان مشهور به - خلق و ابداع آثار تازه منجر شد. از جمله نوع داستان موحش (Terror Novel) آثار جالبی به ادگار والاس (۱۸۷۵-۱۹۳۲) الهام کرد چنانکه توصیف حیات جنسی

در نزد دیوید هربرت لارنس (۱۸۸۵-۱۹۳۰)، به نوعی پلشت‌نگاری (Pornography) کشید. داستان تاریخی با آنکه غالباً در معرض این آفت که نویسندگان احساسات و تمایلات عصر خود را به ادوار و اشخاص گذشته منسوب بدارد قرار داشت، و داستان روانشناسی با آنکه گاه‌گاه تبدیل به یکموقع گزارش احوال بیماران روانی میشد در ایندوره همچنان جاذبه خود را حفظ کردند. به علاوه آنچه منتقدان فرانسوی داستان دوره‌یی (Roman cyclique) می‌خوانند و در طی مجلدات آنها احوال مراحل مختلف زندگی يك فرد، يك خانواده، يا يك گروه به توصیف می‌آید آثار جالبی به امثال مارسل پروست، رومن رولان، و گال سورثی الهام کرد.

در واقع داستان‌نویسی درین دوره، از همان اوایل قرن تحت تأثیر بعضی جریانهای فکری تازه - از جمله تعلیم نیچه، نظریه فروید، و اندیشه برگسون - واقع گشت به علاوه کشمکشهای ناشی از عقاید سیاسی - سوسیالیسم، نژادپرستی، و جز آنها - نیز نمی‌توانست در دنیایی که دو جنگ عظیم بین الملل سالها فضای آن را از بوی دود و خون آلوده بود در افکار داستان‌نویسان بی‌تأثیر بماند. آشنایی با قلمرو ناخودآگاه برای تعدادی از نویسندگان دنیای درون انسان را مکشوف ساخت و اعتقاد به «نسبیت» اعتماد به امر مطلق را در انسان متزلزل نمود. از سوی دیگر، توجه و اقبال که عام و خاص نسبت به داستان و قالب داستانی نشان دادند طبعاً بعضی نویسندگان را که مخصوصاً سروکارشان با طبقات روشنفکر بود به فکر تفنن و تجدد در قالب داستان پردازی انداخت. البته این امر منجر به ایجاد مکتب ادبی نشد چرا که علاقه خودآگاهانه غالب نویسندگان عصر به حفظ آزادی و اصالت آنها را از تسلیم به محدودیتهایی که مقتضای مکتب‌داری است بازداشته است. مع هذا بعضی تجربه‌های شخصی گاه‌گاه تفنن‌های برخی نویسندگان را رنگ خاصی داده است. از جمله آنچه بعضی نقادان حدیث نفس (= Interior monologue) می‌خوانند به داستان یولیس اثر جیمز جویس (۱۸۸۲-۱۹۴۱) ویژگی بارزی بخشیده است که آن را از هرگونه داستان مشابه دیگر ممتاز می‌کند. این شیوه حدیث نفس که می‌تواند فواصل زمانی و مکانی را برای نویسنده درهم نوردد و گذشته و حال را بهم پیوند دهد البته غیر از جویس بوسیله نویسندگان دیگری چون کنوت هامسون، ویلیام فاکنر، و ویرجینیا وولف هم مورد استفاده واقع شده است.

اما کمال تجلی آن هیچ‌جا بپایه آنچه در این اثر جویس دارد نرسیده است. معه‌ذا فرانتس کافکا (۱۸۸۳-۱۹۲۴)، و ساموئل بکت نیز هر یک از جهتی، با این جریان مربوط به حدیث نفس و دنیای ناخود آگاه ارتباط دارند.

البته گرایش به عوالم ناخود آگاه که برای خود ضوابطی غیر از ضوابط عادی داشت و عصیان در مقابل امر مطلق که تصور ارسطویی داستان - تصور ضرورت حادثه، عقده، و عقده‌گشائی در هر گونه داستان - بر آن مبتنی بود طبعاً بعضی نویسندگان را نیز وادار به جستجوی داستانی کرد که بتواند از ینگونه قیود ناشی از سنت آزاد باشد. بدون شك از اولین تجربه‌هایی که در ین زمینه انجام شد داستان «همه، راه تن» (The way of All Flesh) اثر ساموئل باتلر (۱۸۳۵-۱۹۰۲) را باید یاد کرد که در آن نویسنده با ایجاد داستانی که فاقد عقده حادثه (Plot) باشد در واقع به سنت داستان‌پردازی عهد ویکتوریا عصیان کرده بود. یولیس اثر جیمز جویس عصیان دیگری بود اما این اثر نه چیزی بود که آن را با موازین سنتی بتوان در ردیف داستان به‌شمار آورد. گویی افراط نامعقول و خارج از قاعده‌یی که نویسنده در ین اثر - و در اثر دیگری به نام بیماری فینی‌گان - در استفاده از شیوه «تداعی آزاد» و «حدیث نفس» کرده بود رنگی بیمار گونه به آنها می‌داد و به همین سبب در عین آنکه بعضی از منتقدان در آنها به چشم آثاری که در ادبیات تأثیر راهگشایی دارند نگریسته‌اند دیگران آنها را از مقوله ادبیات سالم تلقی نکرده‌اند.^{۲۹}

در حقیقت در سنت داستان‌نویسی نیز، حالت تعلیق و انتظار (Suspense) خواننده ناشی از وجود عقده حادثه تلقی می‌شود و هر چند این عقده در نوع داستانهای موسع جهان‌نمایی (Panoramic Novels) مثل آنچه در نوع بالنسبه محدود نمایشی (Dramatic Novel) معمولست دقیق و مضبوط نیست^{۳۰} لیکن توجه به اهمیت خلق و خوی اشخاص داستان (Character) و مخصوصاً به نقش موقعیت (Situation) که غالباً ماده اصلی هر نوع عقده حادثه تلقی میشود تدریجاً از نظر منتقدان نیز این نکته را که عقده حادثه اساس داستانست، محل تأمل کرد. چنانکه هر چند هنری-جیمس (۱۸۴۳-۱۹۱۶) در اواخر قرن گذشته هنوز می‌پرسید که مگر خلق و خوی اشخاص داستان جز تعیین دادن به حادثه و خود حادثه جز تجسم بخشیدن به خلق و خوی اشخاص داستان چیز دیگری هست، در ین ایام ارنولد بنت (۱۸۶۷-۱۹۳۱) مخصوصاً

بر رغم سنت ارسطویی حاکم بر احوال عصر، خاطر نشان می‌کرد که اساس داستان خوب فقط خلاق و خوی اشخاص داستان است نه چیز دیگر.^{۲۱} اما پیداست که اگر منتقد و نویسنده جنبه اخلاقی و نفسانی را جوهر اصلی داستان نیابد نمی‌تواند این حکم را بدون چون و چرا بپذیرد. در هر حال قرن حاضر که نسبت به همه سنت‌های گذشته عصیان ورزید کوشید تا نسبت به سنت‌های داستانپردازی نیز عصیان نشان دهد. از جمله آندره ژید (۱۸۶۹-۱۹۵۱) در داستان سکه‌سازان این مسأله را مطرح کرد که بدون عقده و حادثه هم می‌توان داستان ساخت چنانکه ژان پل سارتر (۱۹۰۵-) هم در مجموعه مقالات موسوم به موقعیت‌ها نشان داد که در داستان نویسی، تکیه بر اهمیت خلق و خوی اشخاص داستان نیز، خالی از تناقضی نیست چرا که وقتی خواننده بداند در برخورد با فلان مشکل به حکم تأثیر وراثت یا اقتضای محیط، قهرمان داستان می‌بایست چنین و چنان رفتار کند دیگر در داستان نشانی از حیات و اراده قهرمان به چشم نمی‌خورد و ناچار نویسنده‌یی که می‌خواهد قهرمانش زندگی کند باید او را هم آزاد بگذارد.^{۲۲} مع هذا این اعتراض هم بر سارتر هست که این آزادی قهرمان اگر مخالف با آنچه از تأثیر وراثت و اقتضای محیط انتظار می‌رود جلوه کند داستان خالی از منطق و فاقد جاذبه خواهد بود. در واقع، صرف نظر از دعاوی نظری، در عمل هنوز داستانی که فاقد حادثه و عقده و خلق و خوی اشخاص باشد نتوانسته است جاذبه واقعی داشته باشد ازین رو شاید هنوز بتوان قول فارستر را پذیرفت که می‌گوید تا کنون هر تجربه‌یی که برای ایجاد داستانهای عاری از عقده و حادثه انجام شده است بی‌توفیق مانده است.

این تجربه در مورد ادبیات نمایشی با توفیق بیشتری تحقق یافت و کسی که آن را تحقق داد بر تولد برشت هنرمند آلمانی بود که شیوه او مخصوصاً به سبب جنبه تعلیمی و محتوای فکری آثارش در تمام اروپا تأثیر قابل ملاحظه‌یی باقی گذاشت. درست است که بعضی از منتقدان زمانه، آثار او را به سبب همین تعلیم‌گرایی در خور ملامت یافته‌اند^{۲۳} لیکن در نزد بسیاری دیگر از نقادان همین اعتراض او بر ضد بیعدالتی‌های دنیای بورژوا در کلام او معرف پیروزی واقعی نمایش و ادبیات نمایشی است. در حقیقت ادبیات نمایشی در آغاز این قرن در تمام اروپا چیزی از

تأثیر ایبسن (۱۸۲۸-۱۹۰۶) را همراه داشت. جالب‌ترین مظهر این تأثیر در انگلستان جرج برناردشا (۱۸۵۶-۱۹۵۰) بود که در عین حال تأثیر نیچه و مارکس را منعکس می‌کرد. اما برخلاف ایبسن که ذوق و قریحهٔ آفرینندگی نمایشنامه‌هایش را جاذبهٔ فوق‌العاده می‌داد نمایشنامه‌های وی بدون آنکه از لحاظ «عقده» و حادثه قوت و جاذبهٔ چندانی داشته باشد، غالباً از صحنهٔ نمایش نوعی منبر خطابه می‌ساخت. وی البته گرایش سوسیالیستی هم داشت اما نه از آنگونه که در قارهٔ اروپا تبلیغ می‌شد و به تعلیم مارکس بستگی داشت از آنگونه که رنگ یوتوپائی انگلیسی داشت و به جمعیت فابیان (= Fabian Society) مربوط بود.^{۳۴} در واقع برناردشا که غیر از نمایشنامه‌نویسی منتقد نیز بود، و در مقالات، سخنرانیها و مقدمه‌هایش آراء انتقادی جالبی نیز در باب ادبیات نمایشی عرضه کرده است نمایشنامه را فقط وسیله‌ی برای اصلاح و تهذیب فرد و جامعه می‌دانست و ازین حیث به لوتالستوی نیز شباهت داشت. آثار خود او بر رغم تأثیر و سروصدایی که غالباً در دنبال داشت از روح و هیجان خالی بود اما انتقادی که از جامعهٔ بورژوایی انگلستان می‌کرد در عین حال لطف و جاذبهٔ خاصی به مجموع پیام او می‌داد. چون خود او نمایش را همچون نوعی کرسی درس تلقی می‌کرد به خود حق می‌داد که حتی شیکسپیر را هم به خاطر آنکه در نظر وی نمایشنامه‌هایش در آنچه به خلق و خوی انسان و احوال جامعه ارتباط دارد هیچ نوعی پیوستگی (Coherence) نشان نمی‌دهد ملامت کند.^{۳۵} مع هذا آثار خود او هم که چیزی ازین پیوستگی را نشان می‌داد در ترکیب اجزای پیوستگی نداشت و اگر وی نمایشنامهٔ خوش ساخت (Well - Made) مربوط به سنت‌های ارسطوئی را دوست نداشت آثار خود وی نیز غالباً پیش از آنکه نمایشنامه باشد نوعی خطابهٔ تعلیمی بود، و گوئی فقط ازین لحاظ که اشخاص نمایشنامه‌هایش نه معرف خلق و خوی خویش بلکه ترجمان افکار نویسنده بودند کار وی نیز گه‌گاه نوعی تجربهٔ ضد ارسطوئی به شمار می‌آمد.

شك نیست که در تمام این سالها ذوق فردی یا شور و هیجان فلسفی نیز به بعضی تفنن‌های دیگر مجال ظهور می‌داد. در واقع همین تفنن‌های ناشی از شوق و هیجان زودگذر بود که نمایشنامه‌های ژان کوکتو (۱۸۸۹-۱۹۶۳) را يك سلسله تمرین درخشان در شیوه‌های مختلف^{۳۶} کرد و هوگو فن هوفمانشتال (۱۸۷۴-۱۹۲۹) را

فرصت داد تا دگرگوئیهای سبك خود را ناشی از رشد دایم خویش که ستایشگرانش نتوانسته‌اند در طی آن با وی هماهنگ شوند^{۲۷} فرامایند. همچنین گرایشهای شخصی سبب میشد که فی‌المثل تعلیم نیچه در بعضی آثار گابریله دانو نتسیو (۱۸۶۳-۱۹۳۸)، نظریه فروید در پاره‌یی کارهای لنورمان (۱۸۸۲-۱۹۵۱) جلوه یابد، علاقه به عوالم عرفانی و رمزی به آثار موریس مترلینک (۱۸۶۲-۱۹۴۹) رنگ خاص بدهد و این اندیشه که مفهوم حقیقت در نزد اشخاص تفاوت دارد يك مضمون عمده در پاره‌یی آثار لویجی پیراندلو (۱۸۶۷-۱۹۳۶) گردد. معهدا يك ویژگی عمده ادبیات نمایشی در قرن حاضر سعی آگاهانه‌یی است که این شیوه، دررهایی از قید سنت‌ها به خرج می‌دهد و شك نیست که امکانات فنی تازه و بعضی اختراعات اخیر نیز امکان این‌رهایی را هر روز بیشتر می‌کند. درست است که این سعی آنجا که زیاده‌تهور آمیز می‌نماید فقط مطلوب طبقات خواص (Elite) است و عامه از هر جهش‌تهور آمیز و حشمت‌دارد لیکن تا جائیکه تجربه نشان می‌دهد درینگونه موارد عامه نیز دیر یا زود از ذوق و سلیقه خواص پیروی خواهد کرد و بدینگونه، این سعی آگاهانه در شکستن قیود سنت‌ها بیشك دیر یا زود تأثیر خود را نشان خواهد داد. با اینهمه هنوز، در تمام اروپا هر يك از پایتخت‌های بزرگ در کار نمایش، ذوق و سلیقه‌یی خاص نشان می‌دهد که در عین حال معرف نوعی تعادل بین ذوق و سلیقه طبقات مختلف تلقی تواند شد. چنانکه پاریس و وین غالباً به‌دنیای احساس و هیجان میدان می‌دهند مادرید و رم سرگرمیهای شوخ و سبکسرانه رامی‌جویند، لندن با وقاحت و خون‌سردی اسکار- وایلد و برناردشا به واقعیت‌های انسانی لبخند می‌زند و مسکو دردنبال واقع‌گرایی‌های تلخ آنتون چخوف (۱۸۶۰-۱۹۰۴) و ماکسیم گورکی، اکنون بیشتر به جنبه هنری شیوه‌های اجرائی توجه دارد تا به ارزش هنری محتوی آنها. اما، روی هم رفته از تأثیر حوادث و مسایل عصری، امروز تقریباً در همه جا توجه به مسایل اجتماعی برای «خواص» جاذبه‌یی بیشتر دارد - خاصه برای جوانان. این نیز امریست که در تمام جریانهای مختلف عصری، از دهه‌های قبل از جنگ اخیر تا کنون، در هیچ‌جا اهمیت خود را از دست نداده است. چنانکه درین ایام در آلمان گئورگ کایزر (۱۸۷۸-۱۹۴۵)، ارنست تولر (۱۸۹۳-۱۹۳۹)، و برتولت برشت (۱۸۹۸-۱۹۵۶) تمدن بورژوا و خشونت و استبداد آمیخته به ابتدال و ریای آن را محکوم کرده‌اند و در فرانسه آرمان سالاکرو

(۱۸۹۹-) و ژان پل سارتر نیز به استبداد و ابتذال با همین چشم نفرت وانکار نگریسته‌اند و در هر جا نمایش از تعهد و مسئولیت اجتماعی خویش می‌گریزد، از شور و شوق واقعی خلق نیز محروم می‌ماند.

در عین حال هنر نمایش، با جستجوی زبان ساده‌تر و با شانه‌خالی کردن از قیود سنت‌های ارسطوئی می‌کوشد تا حساب خود را از ادبیات جدا کند و به صورت هنری مستقل در آید. اینکه کارگردان نمایش امروز گاه در ردیف نویسندۀ نمایشنامه و یا حتی برتر از او تلقی می‌شود در واقع ناشی از این نکته است که نمایش می‌خواهد هنری مستقل تلقی شود.^{۳۸} معه‌ذا در داخل حوزه ادبیات هم نمایش‌نویسی مثل داستان‌نویسی برای رهایی از سنت‌های دیرینه تلاش داریم دارد و شاید در حال حاضر تجربه موفق‌تری که درین زمینه انجام داده است فقط تجربه برتولت برشت باشد. نمایش حماسی یا روائی. این نمایش حماسی که برشت آن را همچون يك برنامه انقلابی در مقابل نمایش ارسطوئی عرضه می‌کند بیشک قبل از وی نیز در مکتب رمانتیک آلمان، در اروپای قرون وسطی و حتی در چین و هند سابقه دارد.^{۳۹} ولیکن با اوصاف و شرایطی که وی آن را عرضه می‌کند البته تازگی دارد و ابتکاریست. در حقیقت در این شیوه، آنچه برشت حماسی (Epische) می‌خواند بمعنی روائی (Berichtete) است و مقصود از آن تلفیقی است بین روایت و نمایش تا تماشاگر در مشاهده آن همواره متذکر این معنی باشد که آنچه می‌بیند فقط چیزیست که برای وی روایت می‌کنند. واقعیت نیست. سنت ارسطوئی نمایش البته بنایش بر این امر بوده است که از طریق حقیقت. نمائی در ذهن تماشاگر این توهم را ایجاد کنند که گویی شاهد وقوع حوادث واقعی است و حکایت «وحدت‌ها» و «عقده» و عقده‌گشایی هم برای کمک به ایجاد همین توهم است. اما شیوه نمایش حماسی (یا روائی) که می‌خواهد با این شیوه سنتی قطع رابطه کند می‌کوشد تا به هر نحوی هست تماشاگر را از اینکه در دام این توهم بیفتد باز دارد. ازین رو به جای استفاده از «عقده» نمایش به استفاده از حوادث پراکنده، و به جای تکیه بر تحریک عواطف تکیه بر استدلال را مبنای کار می‌سازد و با این فاصله گذاریها، می‌کوشد تا تماشاگر را از جو روحی يك نمایش ارسطوئی دور نگه‌دارد، و این تجربه برشت در حال حاضر موفقترین آزمایش قرن،

برای رهایی از سنت‌های باستانی است. البته خود وی برای آنکه این فاصله‌گذاری یا بیگانه‌سازی (Verfremdung) را تحقق دهد دست به تمهیدهای نمایشی و اجرایی گونه‌گون می‌زند که مجموع آنها بین آنچه وی نمایشنامه حماسی می‌خواند با آنچه نمایشنامه ارسطویی نام دارد تفاوت قابل ملاحظه‌ای به وجود می‌آورد. ۴۰ معه‌ذا منتقد می‌تواند بپرسد که آیا در همین حال نیز تماشاگر مسحور نویسنده و بازیگر نیست؟ چرا که در نمایش حماسی نیز همچنان نویسنده و بازیگرند که با تماشاگر بازی می‌کنند نه‌ایت آنکه این بار می‌خواهند او را از رؤیای يك دنیای درام ارسطویی دور نگه‌دارند. درینصورت تماشاگر باز به کلی در دنیای محسوس و معقول خویش نیست در دنیایی است که مخلوق نویسنده و بازیگرست و وی که ایندفعه به شکلی دیگر مدهوش و مسحور نمایش شده است اگر تحت تأثیر «فاصله‌گذاریها»ی برشت در عین حال تا حدی هشیار و بیدار مانده است مثل نوآموز ساده‌بی است که در محضر درس استادست - و مسحور و مدهوش قدرت بیان و استعداد خلاقه استاد. معه‌ذا ارزش نمایشنامه حماسی هر چه باشد، موفقترین طغیان معقول برضد نمایشنامه ارسطویی است و بررسی محتوای آن نیز نشان می‌دهد که قدرت خلاقه برشت در نویسندگی نیز کمتر از قدرتش در کارگردانی نیست. با آنکه تمهیدها و نیرنگهای مربوط به فاصله‌گذاری گاه‌گاه نمایشنامه‌های او را به نوعی نمایش تبلیغاتی تبدیل می‌کند قدرت نویسندگی او غالباً سبب می‌شود که روح غنایی و جوهر طنز اجتماعی را به‌میزانی معتدل و متناسب به‌هم در آمیزد و همین نکته ممکن است جنبه تصنعی را که احیاناً در فاصله‌گذاریهایش هست از چشم تماشاگر مستور و مخفی بدارد.

بدون شك وقتی از طغیان برضد نمایشنامه ارسطویی سخن در میان می‌آید غیر از نمایش حماسی برشت، از آنچه «نمایش پوچی» می‌خوانند نیز باید یاد کرد هر چند در این نوع نمایش طغیان برضد ارسطو تنها محدود به قلمرو قواعد مربوط به هنر نیست شامل منطق هم هست و از همین روست که آثار کسانی چون ساموئل بکت (۱۹۰۶-)، آرتور آداموف (۱۹۷۱-۱۹۰۸) و اوژن یونسکو (۱۹۱۲-) را «ضد نمایش»^{۴۱} خوانده‌اند چرا که همه آنها نمایشهایی است فاقد «کردار» و فاقد منطق. البته فکر «پوچی» که در اروپای بعد از جنگ جهانی

دوم در آثار نخستین کسانی چون سارتر و کامو یکچند پاره‌بی اذهان سرخورده را تسخیر کرد نزد همانها سرانجام به نوعی تعهدگرایی منجر گشت. جالب آنست که این فکر در نمایش «صندلیها» اثر یونسکو حضور انسان را نفی کرد در «آوازه-خوان کله طاس» او تفاهم واقعی را منتفی شمرد و در نمایشنامه «کرگدن» درواقع به نفی خود «پوچی» منتهی شد. بدینگونه، نوعی تعهدگرایی که از «کرگدن» یونسکو اثری ضد فاشیسم ساخت به خوبی نشان داد که پوچی سرانجام خویشتن را نیز نفی می‌کند و حاجت به نفی دیگر ندارد.

Acc. No.
59419

Call No.....

Date...24...3...64.....

Account No.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

اگر ادبیات ایران از آغاز عهد قاجار تا زمان حاضر مخصوصاً از لحاظ تاریخ و نقد ادبی اهمیت بیشتر دارد نه فقط از آنروست که آنچه ادب امروز نام دارد فرآورده دگرگوئی‌هایی است که از آغاز عهد قاجار در احوال ایران روی داده است بلکه مخصوصاً از این روست که این ادبیات معرف و اکنش روح ایرانی بوده است در برابر مهمترین آزمون تاریخی بعد از اسلام خویش: برخورد با فرهنگ غرب. این برخورد که در تمام دنیای اسلام مخصوصاً دنیای شرق نزدیک منجر به نوعی غرب‌گرایی شده است که از آن به تجدید تعبیر می‌کنند بیشک تا حد زیادی موافق توسعه‌طلبی‌های مربوط به سیاست و تجارت غرب است در شرق، که با پیدا شدن سروکله سربازان ناپلئون بناپارت در مصر تمام شرق نزدیک را تا اقصای هند در عرصه حسابهای سیاسی استعمارگران اروپا وارد کرد. مع هذا عوامل درونی مربوط به خود اسلام هم در ارزیابی اسباب این تحول می‌بایست مورد توجه محقق واقع شود و البته ممکن هست که تأثیر این عوامل حتی عمیق‌تر از تأثیری باشد که از برخورد با دنیای غرب حاصل شده است.^۱ در هر صورت بدون شك و اکنش-های مختلف دنیای اسلام در برابر نفوذ تدریجی غرب که در واقع اساس عقاید سنتی اسلام را تهدید می‌کرد درین برخورد قابل ملاحظه بود و از جمله فکر اتحاد اسلامی سید جمال‌الدین افغانی که با پاره‌یی خیالات سلطان عثمانی هم توافق داشت و همچنین تعلیم سلفیه که یاران شیخ محمد عبده و مخصوصاً شیخ رشید رضا تبلیغ کردند و بازگشت به اسلام ساده و بی‌پیرایه عهد پیغمبر را طلب می‌کرد امیدهایی بود که می‌خواست عقاید اسلامی را در مقابل تکان‌هایی که از هجوم عقاید غربی بر آن وارد می‌شد حفظ کند و دنیای اسلام را از نفوذ تدریجی غرب که مایه نگرانی

بعضی طبقات مسلمین بود برهاند. اما در ایران به سبب آنکه مذهب تشیع از قرن‌ها پیش سرنوشت آنرا از سرنوشت سایر اقطار اسلامی جدا کرده بود دیگر فکر سلفیه هم نمی توانست مطلوب تلقی شود چنانکه اندیشه اتحاد اسلام نیز که خود سلطان عثمانی هم امیدی به پیشرفت آن نیافت هر چند نزد بعضی از یاران سید جمال الدین همچون وسیله‌ای برای مقابله با نفوذ غرب جالب به نظر می رسید لیکن به سبب خصومت دیرینه بین شیعه و سنی و مخصوصاً بین ایران و عثمانی این فکر نیز برای ایرانیها نمی توانست چندان مایه امید باشد و حتی به صورت فکر «تقریب مذاهب» هم نمی توانست به آسانی مقبول بیفتد.^۲

اندیشه ترقی هم در محیط فقهاء و متشرعۀ عوام، برخلاف حوزه اهل دیوان و رجال حکومت، به عنوان نوعی قطع ارتباط با سنت‌ها تلقی می شد. مع هذا جاذبه علوم و صنایع اروپایی مخصوصاً در ایران بعد از عهدنامه ترکمانچای تدریجاً چنان شد که در اواخر عهد ناصری حتی کسانی از رجال عصر که در ضمن محاوره به قول ملاکم خان «عقل طبیعی خود را بر جمیع علوم فرنگستان ترجیح» می دادند باز هر کسی را «دو روز در کوچه‌های فرنگستان» می گردید «شخص او را مجمع کل اطلاعات و قول او را سند جمیع تحقیقات قرار می دادند.»^۳ اما در سایر اقطار اسلامی، خاصه در مصر و هند، بعضی از متشرعۀ ضعیف و انحطاط احوال مسلمین را ناشی از انحراف آنها از اصول واقعی اسلام می شمردند و بعضی دیگر توافق اسلام را با علوم و صنایع اروپائی تأکید می کردند و حتی می کوشیدند بعضی اصول فرهنگ غربی را مسبوق به عقاید مسلمین یا تعلیم حکماء اسلام نشان دهند و شاید مساعی سرسید احمد خان هندی و مخصوصاً سید امیر علی هندی که اهل تشیع بود درین احوال در افکار بعضی ایرانیان مقیم هند نیز بی تأثیر نماند و به نحوی به ایران راه یافت. باری، جاذبه غرب تنها منحصر به علوم و صنایع نبود و شامل نظامات اداری و تجاری نیز می شد با توسعه روابط بین شرق و غرب مقاومت در مقابل آن روز بروز دشوارتر می شد و تقریباً تمام زندگی روزانه مسلمین دیر یا زود با تمدن جدید ارتباط می یافت. خاصه که طبقات بورژوا در دنیای شرق هم مثل دنیای غرب با در دست گرفتن غالب شؤون حکومت غلبه تمایلات بورژوایی را در جامعه اسلامی نیز تسریع کردند و در ایران نیز مثل عثمانی و سایر بلاد شرق-

نزدیک جامعه تجار و اعیان بورژوا، فرهنگ جدید اروپایی را که در واقع يك فرهنگ تمام عیار بورژوائی بود با نیازهای خویش تطبیق کردند.^۴

در ایران، دولت قاجاریه که مؤسس آن آقامحمدخان، می خواست در عصر ظهور انقلاب فرانسه هم حکومت قرون وسطایی شرقی را همچنان مثل سابق ادامه دهد با افکار جهانجویانه ناپلئون و مطامع توسعه طلبانه تزارهای روسیه برخورد و ناچار شد ضرورت های عصر تازه را بیش و کم درك کند. آنچه این سلسله در آغاز طلوع دولت خویش بدان متکی بود قدرت جنگی عشیره قاجار بود که برخلاف عشیره زند ریشه ایرانی هم نداشت. خود آنها خویشتن را ترك می خواندند و نسب خود را به ترك و مغول می رسانیدند. خاقان که لقب امراء بزرگ ترك بود افتخار نامشان محسوب می شد و از اینکه خود را ترك بخوانند بهیچوجه ابائی نداشتند. فتحعلی- شاه که خود خاقان تخلص می کرد در طی يك قصیده که در دوره ولیعهدی خود در ستایش «عم تاجدار» خویش آقامحمدخان سروده است او را در کار سلطنت با محمد در امر نبوت می سنجد و می گوید: «دو محمد در جهان پیدا شد از ترك و عرب...».^۵

در واقع فقط با توسعه تدریجی حس ملیت در بین ایرانیان بود که بعدها قاجاریه این اصرار در انتساب به طوایف مغول و ترك را گه گاه مسکوت نهادند اما حکومت آنها که از روی «الگو» های قرون وسطایی شرق آغاز شد تا حدی مثل حکومت سلاجقه يك چند در بین جاذبه «مرکز گریزی» حیات عشایری و «مرکز گرایی» حیات دیوانی در مبارزه بود تا سرانجام به سبب تفوق تربیت شهری و مخصوصاً در دنبال نظم و انضباط سطحی و شکننده یی که از غلبه طرز تفکر منشی ها و مستوفی ها حاصل شد چیزی از نوع حکومت سلجوقیان به وسیله آنها احیاء شد که برخورد با دنیای غرب و انقلابات بزرگ اروپا ادامه آن را غیر ممکن ساخت اما تمام دوران حکومت قاجار در مبارزه جهت حفظ سنت های کهنه شرقی در مقابل گرایش های تازه غربی گذشت و مخصوصاً آنچه این مبارزه را قاطع تر کرد پیدا شدن طبقه اجتماعی میانه-حالی بود که تدریجاً لوازم تمدن بورژوایی غرب را جذب می کرد و اخذ علم و صنعت جدید اروپایی را مایه رشد و توسعه خویش می یافت. در آغاز این دوره، جامعه ایرانی هنوز در تزلزل و ناامنی عهد فترت بعد از کریمخان زند بسر می برد. در

منازعات بین خان قجر و امراء زند چون هر دو طرف از رؤسا و عشایر مجاور یا متحد کمک می جستند نفوذ خوانین محلی در سرتاسر کشور فزونی یافت و نقض عهد مکرر دایم آنها را از يك اتحاد به اتحاد دیگر سوق می داد و بهمین سبب قری و قصبات مدام در معرض ویرانی بود و تجارت هم چنانکه سرجان ملکم بد رستی خاطر نشان می کند به سبب همین ناامنی روی به زوال داشت.^۶ فتحعلی شاه و فرزندانش که حکومت ایران همه جا در دست آنها بود، چنانکه ج. بی. فریزر خاطر نشان می کند در مملکت نه به چشم يك وطن که باید آن را دوست داشت و حفظ کرد بلکه به دیده يك ملك اجاره یی که مدت اجاره اش نامعلوم است و باید هر چه ممکن است از آن بهره بیشتر برد نگاه می کردند.^۷ این طرز تفکر که در عهدنامه تر کمانچای و در امتیازات متعددی که در عهدناصری و بعد از آن به اتباع خارجه واگذار شدند نیز به چشم می خورد با غلبه شاهزادگان و منسوبان متنفذ پادشاه قاجار و مخصوصاً در جریان تصادم با خودسریهای خوانین محلی غالباً نوعی ناامنی دایم به وجود می آورد که اثرات آن حتی خود حکام و وزراء و امراء دولت را نیز از تعرض مصون نمی داشت. چنانکه مکرر امراء و وزراء قاجار همچون حاجی ابراهیم کلانتر، میرزا ابوالقاسم قایم مقام، میرزا تقی خان امیر کبیر، میرزا آقاخان نوری، میرزا حسین خان سپهسالار، و حتی بعضی از فرزندان فتحعلی شاه و عباس میرزا نیز خود از این ناایمنی هالطمه دیدند. در اواخر عهد ناصری با آنکه قسمت عمده نابسامانیها و عقب افتادگیها منسوب به همین «سوء اداره یی» که از ناایمنی ناشی بود می شد باز در بحبوحه همین ناایمنی ها مناصب و مقامات موروثی و حتی قسمت عمده تیولها مثل همان دوران قرون وسطائی سلاجقه به سبب فساد اداری، به املاك اربابی تبدیل یافته بود.^۸ در حالیکه طبقات ملا و تجار، در اثر بیسامانیهای مربوط به اعیان و امراء تدریجاً کسب نفوذ می کردند و قدرت فئودالی خوانین اندك اندك متزلزل می گشت طبقه دهقانان خرده پا قسمت عمده خراج را بردوش داشت و طبقه صنعتگر و کاسب شهری هم به سبب ناامنی تدریجاً از هستی ساقط میشد و غالباً تنها قدرت ملاها و انتساب به آنها می توانست از این طبقات خرده پا در مقابل تعدی ارباب قدرت دفاع کند.

قدرت ملاها مخصوصاً از همان عهد فتحعلی شاه روی به افزایش نهاد و غلبه بعضی

از آنها معارض قدرت حکومت شد. آقا محمدعلی بهبهانی کرمانشاهی (م ۱۲۲۶) خودش صوفیه را توقیف می کرد، و توبه می داد، یا می کشت و در جواب اعتراض حکومت هم رساله‌یی مثل خیراتیہ رامی نوشت تا این خود سری عجیب وی را توجیه کند. حجة الاسلام سید محمد باقر شفتی در اجرای احکام شریعت کار را به مداخله در آنچه تعلق به حکومت داشت می رسانید. می گویند، در اصفهان يك بار فتحعلیشاه به وی گفته بود اگر شما خودتان حکم می دهید و خودتان اجراء می کنید پس من چکاره‌ام؟ رسید جواب داده بود حکم خدا را نمی شود آن اندازه به تأخیر انداخت تا به اطلاع شما برسد.^۹ گویا در همین ملاقات بود که حجة الاسلام از «خاقان مغفور» درخواست تا نقاره خانه را موقوف کند. در ملاقات با محمدشاه هم سید چنان کبریایی نشان داده بود که برای آن «سلطان غازی» مایه وحشت گشته بود.^{۱۰} در واقع ملاها نه فقط در جهاد بر ضد روس در آغاز جنگهای ایران و روسیه نقش قابل ملاحظه‌یی داشتند بلکه در مبارزه با توسعه قدرتهای اروپایی در ایران هم نقش آنها قابل توجه بود. چنانکه نهضت تحریم تنباکو در واقعه رژی هم که در واقع طلایه نقش بعدی ملاها در نهضت مشروطیت بود وجود این طایفه را به منزله يك تکیه گاه نیروی مقاومت ملی در جامعه ایرانی اواخر عهد قاجار قابل توجه کرد. البته واقعه قتل گریبایدوف سفیر روسیه در طهران ممکن است علاوه بر تحریک ملاها تا حدی ناشی از نارضایی عناصری باشد که از تعهد روسیه در تأمین سلطنت بین اخلاف عباس میرزا خشمگین بوده‌اند.^{۱۱} اما در قضیه رژی با وجود تحریکات ناشی از اغراض سیاسی روس، وجود محرك ملی و مذهبی آن اندازه بارز هست که انکار آن ممکن نباشد. در حقیقت نقش قاطعی هم که ملاها در نهضت مشروطه ادا کردند از همین رهبری آنها ناشی می شد و از اینکه وجود آنها می توانست به عنوان قطب مخالف مرجع و پناهگاه طبقات ناراضی عامه باشد.

آنچه نفوذ روزافزون ملاها از همان اوایل دولت قاجار می خواست آن را محدود کند قدرت «مطلقة» حکومت بود که غیر از استبداد يك سلطان نیمه عشایری، طرز اداره فضولانه مستوفیان هم که به روال عهد صفوی عنوان اعتمادالدوله، صدر، و صدراعظم اوج قله سلسله مراتب آنها را مشخص می کرد روز بروز تحمل آن را

برای طبقات پایین دشوارتر می نمود. قدرت صدراعظم که مخصوصاً با صدارت کوتاه اما مهیب قایم مقام فـراہانی، و با غلبه کامل حاجی میرزا آقاسی بر مزاج «محمدشاه غازی» پا گرفت و بعدها در دوران میرزا تقی خان امیر کبیر مـواجه با عکس العملهای تحریک آمیز مستوفیان محافظه کار مداخله جوی و بلفضول شد هر چند ایران هرج و مرج زده بعد از فتحعلیشاه را از تجزیه و تلاشی به وسیله شاهزادگان فتنه جو و حتی خوانین محلی نجات داد لیکن محدودیت فکر بیشترینه این مستوفی ها - که به مقام وزارت و صدارت می رسیدند - مخصوصاً در برخورد با مسایل ناشی از توسعه نفوذ غربی - که با عهدنامه تر کمانچای و مسأله «کاپیتولاسیون» دایم در قدرت مطلقه حکومت رخنه می کرد - از یکسو موجب اعطای امتیازات به بیگانگان و از سوی دیگر سبب مزید انحطاط بنیه مالی کشور می شد. این مستوفی ها که طبقه رجال حکومت را در دوره قاجار به وجود آوردند از دانش فقط آن اندازه بهره داشتند که از عهده محاسبات دفاتر دیوانی بر آیند و این نیز با مایه محدود علمی آنها^{۱۲}، که در خط و ربط خلاصه میشد البته خود محتاج به کفایت و کاردانی خاص بود. مع هذا در بین آنها نیز گه گاه کسانی پیدا می شدند که از شعر و انشاء هم بی بهره نبودند هر چند البته آشنایی با ادب گذشته هم بی اطلاعی آنها را از احوال حاضر جبران نمی کرد. اما محیط ادبی دربار «خاقان» غالباً تحت تأثیر آن عده ازین مستوفیان بود که مثل میرزا بزرگ فراهانی، میرزا عبدالوهاب نشاط، میرزا ابوالقاسم قایم مقام، میرزا تقی علی آبادی، میرزا صادق وقایع نگار مـروزی، فاضل خان گروسی، عبدالرزاق بیگ دنبلی، میرزا محمد علی مایل آشتیانی، و میرزا محمد تقی لسان الملك کاشانی با سنت های ادبی مربوط بودند و این نکته سبب میشد که شیوه های عراقی و خراسانی همچنان در نظم و نثر رایج بماند و کثر ذوقی و بیخبری بیشترینه مستوفیها و عمال دولت ادب رسمی را در دستگاه دولت به کلی از رونق و رواج نیندازد. با اینهمه، در طی زمان تماس با اروپا، مأموریت به پترزبورگ و لندن و بمبئی و پاریس و استانبول، رفت و آمد با سفیران خارجه و ارتباط با هیئت هایی که از جانب ناپلیون یا از دربار انگلستان به ایران می آمدند، به همراه آشنایی تدریجی با آنچه در مطبوعات عثمانی و احیاناً مصر و شام راجع به دنیای غرب انتشار می یافت و مخصوصاً احساس تفوق اصول مربوط به نظام و اداره حکومت غربی که همان را از اسباب عمده توفیق روسیه در

منازعات با ایران می یافتند تدریجاً در بین بعضی افراد این طبقه نیز، نسبت به ضرورت نوعی دگرگونی، علاقه‌ی مبهم به وجود آورد که البته به همان دایره محدود اعیان دوات محدود و منحصر بود و در بین اکثریت مستوفیان و رجال و لایات و مخصوصاً در بین بیشترینه فقهاء و مجتهدان عصر، تا مدت‌ها جز نفرت و سوءظن نمی انگیخت. بعدها در عهد ناصری، با تأسیس دارالفنون، بسط رابطه با اروپا، توسعه چاپ و مطبوعات و پیدا شدن علائق و عوامل مربوط به تجارت و صنعت، جاذبه تمدن غربی خود شاه را هم چندبار به اروپا کشانید و اندک اندک در بین طبقات تجار، مستوفیان و شاهزادگان يك جناح مترقی به وجود آمد که از تأثیر تلقینات آنها تدریجاً فرنگستان قبله علم و صنعت تلقی شد و درین کار چندان مبالغه رفت که نسلهای بعد را دچار تنگنایی کرد که آن را «غربزدگی» می خوانند. البته هر نوع اصلاح که این جناح مترقی طلب می کرد و بعدها مخصوصاً در آثار امثال آخوندزاده، و ملکم خان انعکاس داشت از یکسو با نارضایتی سلطان مواجه می شد که آنرا نوعی تجاوز به قدرت مطلقه خویش می دید و از سوی دیگر با منافع مستوفیان و رجال کهنه کار که وضع موجود را برای مداخل و ملاحظات خویش به قدر کافی مساعد و مناسب می شمردند برخورد داشت.

با اینهمه، فکر ترقی که اندیشه آزادی را نیز به همراه داشت از همان سالها که اهرام مصر در جلوه سپاه بناپارت شاهد تفوق فنون و صنایع تازه شد و در دنبال فعالیت های سیاسی فرانسه و انگلستان که هدف هردو باسرنوشت هندارتباط داشت، به ایران عهد «خاقان» نیز راه یافت و از وقتی غلبه روسیه بر ایران غلبه صنعت و علم تلقی شد با سعی در غربی کردن تنظیمات سپاه، شروع به اعزام طالبان فنون و علوم به اروپا، و ایجاد چاپخانه در تبریز و طهران، در ایران نیز مثل عثمانی و مصر «راه غرب» به مثابه يك دريچه ترقی و نجات واقعی مورد نظر گشت. فکر آزادی هم که با انعکاس شیپور انقلاب فرانسه و مخصوصاً با ورود سربازان بناپارت به مصر وارد شرق شد تا حدی به وسیله امثال شیخ رفاعة طهطاوی مصری و صادق رفعت پاشا ترك که هريك سالی چند در اروپا - اولی در پاریس (۱۸۳۲-۱۸۲۶) و دومی در ویته اتریش (۱۸۳۷) - به سربرده بودند نشر و اشاعه یافت. آثار این هردو نویسنده

مقارن اوایل صدارت حاجی میرزا آقاسی منتشر گشت و نزد هر دو شان مفهوم «حریت» - که برای آنها منشأ جمیع ترقیات غرب محسوب میشد عبارت بود از چیزی نظیر مفهوم عدل و انصاف - در اخلاق شرقی.^{۱۳} اما در ایران رسالاتی مثل سه مکتوب آخوندزاده، يك كلمه میرزا یوسف خان مستشارالدوله، و بعضی آثار ملک‌خان که در تبیین فکر آزادی نشر یافت مخصوصاً متوجه بیان این مطلب بود که آزادی حق ملت است و برای احراز آن لازم است که ملت در حکومت مشارکت داشته باشد. ملک‌خان پاره‌یی از سخنان میرابوخطیب معروف انقلاب فرانسه را هم تحت عنوان «حریت» به فارسی در آورد، و در واقع از زبان آن گوینده اروپایی مدعی شد که «حریت روحانیه ما را اولیای دین از دست ما گرفته‌اند... و حریت جسمانیه ما را فرمانروایان دیسپوتی یعنی ظالمان»^{۱۴}. در بحبوه استبداد ناصری که صورت استنطاق میرزارضا و شرح احوال عباس میرزا ملک‌آرا تصویر تیره آن ایام را از دو نظرگاه مخالف تقریباً به يك شکل طرح می‌کند، چنانکه از انتقادات سید جمال و ملک‌خان و میرزا آقاخان و از یادداشت‌های اعتمادالسلطنه و امین‌الدوله برمی‌آید، مداخل جویی اکثر مستوفیان، مداخله جویی غالب مجتهدان، و اجحاف بیشتر ارباب قدرت از امثال کامران میرزا و ظل‌السلطان و اتابک و دیگران هر طرح اصلاح طلبی را از نوع آنچه میرزا تقی‌خان امیرکبیر و میرزا حسین‌خان سپهسالار و امثال آنها القاء می‌کردند بیفایده و انجام‌ناپذیر می‌ساخت البته صحبت «حریت» و «قانون» و «ترقی» که ملک‌م و مستشارالدوله و امثال آنها طرح می‌کردند نمی‌توانست جز با مقاومت و مخالفت کسانی که بقای «وضع موجود» را متضمن نفع بیشتری می‌دیدند روبرو شود. به علاوه نشر افکار تازه در بین طبقات جامعه‌یی که «وضع موجود» آن بر - سنت‌های مذهبی مبتنی بود جز با کمک کسانی که خود سر رشته حل و عقد امور مذهبی را در دست داشتند ممکن نبود و همین نکته است که اهمیت نقش علما را در نهضت مشروطه نشان می‌دهد.

در جو را که این محیط سنت‌گرای، فکر ترقی خیلی به‌کندی ممکن بود رشد کند، مخصوصاً که در مقابل فعالیت بطئی عوامل ترقی فعالیت عوامل رکود و انحطاط هم کم تأثیر نبود. در جنب ارتباط بالنسبه محدود با دنیای غرب هم که

به وسیله معدودی سیاحان و مأمورین سیاسی و چند دسته محدود طلاب علوم جدید و تا حدی نیز از طریق تلگراف و روزنامه انجام میشد ارتباط با دنیای شرق و تجدید عهد دایم با سنت‌های آن که از طریق مراسم سالانه حج و مسافرت عتبات و زیارت خراسان و تجارت هند و ترکستان حاصل میشد نه فقط اذهان سوداگران متوسط بلکه مخصوصاً افکار سیاحان و صوفیان را که به خاطر کسب منافع یا به قصد سیر در آفاق و انفس به بلاد آسیا و آفریقا تردد داشتند دایم متوجه سنت‌های کهنه‌یی می‌کرد که حاصل تأمل در آنها چنانکه دخو (علی اکبر دهخدا)، از روی طنز در اولین چرند و پرند خویش در صوراسرافیل بیان می‌کند «مهارت در کیمیا و لیمیا و سیمیا»^{۱۵} بود - و این گونه حرفها. تعداد زیادی از عرفای این عصر که ذکرشان در ریاض العارفین هدایت و طرایق الحقایق معصومعلیشاه نعمة الهی آمده است در بلاد ترک و هند و مصر و شام غالباً مسافرتها بی به قصد ملاقات با ابدال و اوتاد و به خاطر تزکیه باطن داشته‌اند. از اینها گذشته، اشتغال دایم به مسایل مربوط به تقلید و تکفیر، تعصب در اختلافات شیعی و سنی، استغراق در ذکر مصائب، اقامه مجالس روضه خوانی، توجه دایم به نذر و نیاز و زیارت، و نظایر اینگونه آداب و رسوم نیز از چیزهایی بود که جامعه ایرانی عهد قاجار را به سنت‌های عهد صفوی پای بند می‌داشت.

اما دل‌بستگی اکثر طبقات به این سنت‌ها از یکسو و جاذبه‌یی که در تمدن غربی برای تعداد معدودی از آشنایان با فرهنگ اروپایی وجود داشت از سوی دیگر، تدریجاً و در طی زمان جامعه ایرانی را بین دو قطب مخالف تقسیم کرد: سنت گرایی و سنت گریزی - که برخورد آنها در حقیقت برخورد اکثریت بسیار وسیع بود با اقلیت بسیار محدود. یکجا در شرح الزیارة سید کاظم رشتی و تحفة الملوك سید جعفر کشفی روایات مربوط به جن و ملائکه و احوال حور و غلمان و دوزخ و بهشت به منزله واقعیات علمی تعلیم می‌شد و جای دیگر در ضمن انتقادات امثال آخوندزاده، و میرزا آقاخان اسلام و مذهب گه گاه به عنوان مجموعه‌یی از خرافات نامعقول مورد تخطئه واقع می‌گشت. از یکسو امان‌الله خان افشار وزیر گیلان، «به جهت اظهار قدس و تقوی حرکاتی» می‌کرد که «اسباب سخریه مردم و عدم پیشرفت کار» می‌شد

و یاشاهزاده شیخ الملوک قاجار حاکم ملایر عمر و مال زیادی را صرف تهیه مقدمات زفاف خویش با دختر شاه پریان می کرد^{۱۶}، و از سوی دیگر حسینقلی آقا نام که در پاریس تحصیلات نظامی کرده بود، در اوایل عهد ناصری آنگونه که کنت دو گوبینو از وی نقل می کند بغض و کینه شدیدی نسبت به اسلام ابراز می داشت و بازگشت به دین زرتشت و تصفیة زبان را از عناصر عربی لازم می شمرد.^{۱۷} مجادلات بین شیخی و بالاسری، اخباری و اصولی، و مخصوصاً برخورد های خونین بین بابیه و مخالفان شان که گاه زیاده تعصب آمیز هم می شد معرف تفاوت احوال مردم بود در بین دو قطب، که البته تعارض آنها در ادبیات عهد مشروطه انعکاس قابل ملاحظه یی نیز یافت.

البته ادبیات عهد قاجاریه هم مثل ادبیات ادوار دیگر به هیچوجه محدود به ادبیات رسمی-ادبیات اهل دیوان-نبود و آن را نمی توان در نظم و نثر تعدادی شاعران و نویسندگان منسوب به دربار «خاقان قاجار» خلاصه کرد. مخصوصاً که در بررسی ادبیات این دوره اگر به ادبیات عوام و حتی ادبیات سایر طبقات «خواص» توجه نشود هم ارزیابی واقعی ادبیات رسمی دشوار خواهد بود هم نحوه تحول درونی این ادبیات که بیشك در هر نسل تحت تأثیر غلبه عناصری از طبقات مختلف عرضه تحولی بیش و کم محسوس می شود درك ناشدنی خواهد ماند. در حقیقت غیر از حوزه اهل دیوان که ادبیات آن در اشعار شعرای درباری، منشآت مستوفی ها و آثار مورخان و نویسندگان نزدیک به حکومت انعکاس دارد حوزه های بیش و کم محدود دیگر هم برای خود دارای ادبیات خاص خویش بوده اند. چنانکه حوزه فقها و مجتهدان، حوزه عرفا و اهل تصوف، حوزه حکما و اهل فلسفه که به هر حال حوزه هایی مستقل بوده اند نیز برای خود ادبیات مخصوص داشته اند-ذوقی و تعلیمی. همچنین طبقات عامه-سوداگر و بازرگان، کاسبکار و پیشه ور، دهاتی و شهری، لوطی و پنطی-هم در حوزه محدود یا آزاد حیات ذوقی و فکری خویش ادبیات مخصوص داشته اند. اینان، البته قصه ها، حماسه ها، غزل ها، و تصنیف هایی مخصوص را با ذوق خویش موافق می یافته اند و ناچار ذوق و پسند هیچ يك از این طبقات هم از تأثیر ذوق و پسند طبقات دیگر بر کنار نبود چرا که در قشرهای مختلف آنها دایم تحول

و انتقال روی می داد. وقتی يك روستائی زاده «کن» می توانست حاج ملاعلی کنی مجتهد بزرگ و متنفذ طهران شود یا يك بچه علاف اصفهانی ممکن بود حاجی محمد حسین خان صدر گردد حوزه اجتماعی خانواده آنها هم از قلمرو طبقه عوام وارد قلمرو طبقه خواص می شد و طبیعی بود که چیزی از ذوق و سلیقه طبقه پایین را به طبقه بالا هم منتقل بنماید چنانکه اگر در فراز و نشیب حوادث نیز خانواده‌یی از طبقات بالا به طبقات پائین تنزل می کرد ناچار چیزی از ذوق و علاقه او نیز به میان آن طبقه رخنه می کرد و بدینگونه دگرگونی و درهمجوشی نا پیدایی همیشه ذوق و سلیقه طبقات مختلف را - از این راه و از راه‌های گونه‌گون دیگر - در طی توالی نسل‌ها به هم پیوند می زد. ازین روست که به هیچوجه نمی توان تمام ادبیات این دوره یا حتی ادبیات آغاز این دوره را با آنچه در باب ادبیات رسمی مربوط به اوایل احوال آن می گویند توصیف کرد. بدون شك ادبیات رسمی این دوره را مخصوصاً در اوایل عهد قاجار، به خوبی می توان با عنوان «بازگشت ادبی» تعبیر کرد و ریشه این بازگشت را نیز در آنچه به ادبیات دیوانی مربوط است می توان در تحولات مربوط به سیاست و حکومت شناخت اما این طرز تبیین برای ارزیابی تمام ادبیات این دوره البته کفایت نمی کند.

بدینگونه، اگر ادبیات حوزه امراء و مستوفیان که ادبیات دیوانی است معرف ذوق و قریحه طبقات بالاست طبقات پایین هم که شامل عوام روستایی و شهری است برای خود ادبیاتی دارد که تعبیر «بازگشت ادبی» شامل آن نمی تواند شد چنانکه در فاصله این دو طبقه نیز، علماء و بازرگانان هم ادبیات مخصوص دارند. ازین میان البته ادب علماء هم در بین علماء اهل مسجد و علماء اهل مدرسه تفاوت دارد و در ادب بازرگانان هم بین آنچه در مجالس وعظ و روضه خوانی عرضه می شود با آنچه در خانقاه صوفیه روی می نماید تفاوت هست و تا ویژگیهای هر يك ازین انواع گونه‌گون ادبیات بررسی نشود تأثیر متقابل و حاصل مجموع آن را نمی توان ارزیابی کرد.

ادب دیوانی یا رسمی را که ادب اهل دربار و حوزه حکومت است می توان درین دوره از گرایشهایی که به احیاء شیوه‌های قدیم دارد باز شناخت. این خود همان

چیز است که بازگشت ادبی می‌خوانند و حاصل آشنایی آفرینندگان این ادب با ادبیات دیوانی قدماست. در حقیقت آشنایی با ادبیات قدیم در بین شاهان و امراء قاجاریه سابقه داشت. پادشاهان قاجار مثل غالب عشایر ایران با شاهنامه و پهلوانان آن آشنایی داشتند و از اشعار سعدی و حافظ تمتع می‌بردند. حتی مؤسس این سلسله که کریم‌خان زند او را پیران ویسه می‌خواند خود از علاقه به کتاب بی‌بهره نبود و می‌گویند در آخرین سفر خویش نیز که در قلعه شوشی کشته شد شبها بدون آنکه کتابخوان چیزی برایش بخواند نمی‌خفت. فتحعلیشاه هم ظاهراً همین شیوه را داشت چنانکه میرزا صادق وقایع‌نگار کتابی قصه‌مانند به نام راحة الارواح تألیف کرد تا در بستر راحت بر بالین وی بخوانند.^{۱۸} خود فتحعلیشاه و همچنین ناصرالدین-شاه هر دو شاعر بودند و شعرشان هم بیش و کم معرف همان شیوه‌یی بود که از آن به بازگشت ادبی تعبیر می‌کنند - شیوه قدما. تعداد زیادی از اولاد خاقان هم شاعر بوده‌اند و دیوان شعر یا تذکره و تاریخ از آنها باقی است و در اکثر آثار آنها این ذوق «بازگشت» که حاکی از آشنایی با سنت‌های قدیم است مشهود است. فرهاد میرزا معتمدالدوله گذشته از آشنایی با شیوه شعر قدما در معارف و علوم قدما نیز تبحر داشت و اشعار و منشآت او ازین نکته حکایت دارد. مربیان شاهزادگان هم مخصوصاً کسانی که به وسیله قائم مقام برای تربیت اولاد عباس میرزا انتخاب می‌شدند غالباً از قریحه ادبی بهره‌آفی داشتند. از جمله میرزا نصرالله صدر الممالک اردبیلی و حاجی میرزا آقاسی ایروانی شاعر و عارف بودند، میرزا محمد کریم سرابی ملا باشی که نیز مربی محمد میرزا بود کتاب معروف برهان جامع را تدوین کرد و رضاقلی خان هدایت‌الله باشی ملک آراء هم خود ادیب و شاعر و مورخ نام-آوری بود. البته تربیت اینگونه مربیان ذوق شاهزادگان را که حکام ولایات غالباً از میان آنها گزیده می‌شد با سنت‌های ادبی الفت می‌داد و طبیعی بود که شعر دیوانی در حوزه دربارهای کوچک آنها نیز همه جا بیش و کم صبغه «بازگشت ادبی» داشته باشد - و شیوه قدما. مستوفیان و منشیان دستگاه حکومت نیز، وقتی از حدود متعارف دیوانیان بالاتر بودند آشنایی با شیوه‌های قدما را همچون وسیله‌یی برای احراز تفوق بر همگان تلقی می‌کردند و امثال لسان‌الملک سپهر، میرزا صادق وقایع‌نگار، و میرزا محمد علی مستوفی آشتیانی که احوال و اشعارشان در مجمع‌الفصحاء و

سایر تذکره‌های این عصر آمده است غالباً شعرشان از همین گونه بود و ادبیات دیوانی به سبب تأثیر مجموع این عوامل و اسباب، مبتنی بود بر فکر تقلید از قدما - بازگشت ادبی.

درین زمان حوزه فقها و مجتهدان هم با آنکه اوقاتشان بیشتر مصروف مسایل مربوط به حلال و حرام و تقلید و اجتهاد بود به کلی از ذوق شعر و ادب خالی نمی ماند. تعدادی از شعراء دیوانی - مثل قاتانی و یغما - با حوزه های علمی ارتباط داشتند و در بین اکثر طلاب علوم دینی که به مجالس فقها تردد می کردند نیز غالباً قریحه ادبی جلوه داشت. بعضی اوقات مسایل لغوی و ادبی هم مثل مسایل فقهی به آنها عرضه می شد چنانکه در کتاب معروف جامع الشکات میرزا ابوالقاسم قمی جواب بعضی سئوالها هست که در تفسیر ابیاتی از سعدی یا حافظ از وی پرسیده اند و سید کاظم رشتی از علماء و رؤساء شیخیه رساله ای دارد در جواب سئوالی که میرزا شفیع صدر اعظم از وی کرده است در باب اینکه در عبارت «زید ضرب» مرجع ضمیر کدام است؟^{۱۹} اشتغال به مسایل لغوی و ادبی را بعضی فقهاء به عنوان مقدمه اجتهاد لازم می شمردند. چنانکه حاج ملا محمد جعفر شریعتمدار استرآبادی در رساله ای به نام جامع الفنون خاطر نشان می کرد که چهار علم از علوم ادبی - صرف و نحو و بلاغت و لغت - از شروط اجتهادست و در رساله ای دیگر به نام اعمال العلوم از اهمیت و ضرورت علوم ادبی در استنباط احکام شرعی صحبت می کرد.^{۲۰} بعضی از علماء مسایل مربوط به علوم شرعی را در طی اشعار تعلیمی یا در ضمن آثار ادبی درج می کردند چنانکه سید مهدی بحر العلوم و سید محمد شهشهانى منظومه های در فقه سروده اند. سید جعفر کشفی از حوزه های در نحو و منطق و منظومه ای در اصول عقاید ساخته است و صاحب روضات منظومه ای در اصول سروده است بعضی فقها حتی رسالات و آثار ادبی هم تألیف کرده اند از جمله سید مهدی بحر العلوم نه فقط مجموعه اشعار در مرثیاتی دارد به نام الاثنی عشریات که یادآور مرثیاتی معروف محتشم کاشانی است بلکه کتابی هم در تاریخ مکه دارد به نام تحفة الکرام. حتی مقامع الفضل آقا محمد علی کرمانشاهی و جامع الشکات میرزا ابوالقاسم قمی از ذوق ادبی آنها حکایت دارد. میرزای قمی حتی دیوان شعری هم دارد که مشتمل بر پنجهزار بیت است - به

فارسی و عربی.^{۲۱} چنانکه آقامحمدعلی کرمانشاهی هم از قریحه شعر بی بهره نیست و در مقابل بعضی از ابیات نورعلیشاه معروف نظیره‌های هجو آمیز هم ساخته است. حاج ملا احمد نراقی از اجله فقهای عهد فتحعلیشاه با تخلص صفائی شعر می‌گفت و مثنویات معروف به طاق‌دیس و دیوان غزلیاتش هم باقی است. همچنین ملاعلی قارپوزآبادی، حجة الاسلام نیر، حاج میرزا محمود شیخ الاسلام، و میرزا فضل‌علی تبریزی از فقهاء معروف آذربایجان درین ادوار واجد قریحه شاعری بوده‌اند و بعضی آثار ادبی از آنها در دست هست. در محیط جامد و آکنده از تعصب و حسادت این فقها لطیفه‌ها و کنایات جالب نیشدار نیز رایج بود که پاره‌یی از آنها در قصص العلماء تنکابنی نقل شده است و نشان می‌دهد که حتی قلمرو حیات رهبران متشرعه هم از شور و ذوق خالی نبوده است.

چنانکه حکماء و فلاسفه هم که در واقع بیشتر مدرسان و شارحان آثار ملاصدرا و میرداماد - و به ندرت آثار ابن سینا - بوده‌اند درین دوره برای خود ادبیاتی داشته‌اند و بعضی از آنها گه‌گاه از روی تفنن هم شعر می‌سروده‌اند - بیشتر عرفانی و گاه آمیخته با آنچه قدما حکمت یا تحقیق می‌خواندند. در فلسفه کار عمده این حکما غالباً عبارت بود از شرح تعلیم قدما با نوعی ذوق اشراقی که از مکتب فلسفی اصفهان به میراث رسیده بود. این مکتب بعد از ملاصدرا به وسیله کسانی چون عبدالرزاق لاهیجی، ملاشمسا گیلانی، ملا اسمعیل خواجوئی و آقامحمد بیدآبادی تا به دوره قاجار ادامه یافت و با آنکه در تعلیم این گونه حکما غالباً فکر تازه‌یی وجود نداشت و آثارشان گه‌گاه از وصمت اخذ و انتحال هم‌مبری نبود^{۲۲}، باز وجود آنها لااقل نشان می‌دهد که برخلاف مشهور هم حکمت اسلامی با مرگ ابن رشد به پایان نیامد و در شرق و دنیای شیعه از میراث خواجه نصیرالدین طوسی و دیگران همچنان به حیات خویش ادامه داد.^{۲۳} در بین اینگونه مدرسان حکمت در عهد قاجار، ملاعلی نوری (م. ۱۲۶۴) که يك حکیم مبرز عصر بود قریحه ادبی قوی نیز داشت. چنانکه حاج ملاهادی سبزواری (م. ۱۲۸۹) هم با تخلص اسرار دیوان دارد و ذوق عرفانی که در اشعارش هست معرف جنبه اشراقی فکر او نیز هست. همچنین میرزا ابوالحسن جلوه (م. ۱۳۱۴) نیز که در حکمت بیشتر بر مشرب مشائی و در واقع تا

حدی شبیه میرفندرسکی (م ۱۰۵۲) حکیم عهد صفوی بود، نیز مثل او به شیوه ناصر- خسرو نظر دارد و دیوانش در عین حال ذوق لطیفه گویی و نکته سنجی او را نشان می دهد. طرز برخورد او و همچنین نحوه برخورد حاجی ملاهادی سبزواری با ناصرالدین شاه قاجار در عین حال معرف حیثیت و اعتباریست که اهل حکمت و معارف عقلی در انظار خاص و عام داشته اند. این حیثیت و اعتبار در دوره یی که فقها غالباً نسبت به این طبقه و همچنین نسبت به طایفه عرفاء نظر انکار و مخالفت داشته اند حاکی از نارضایتی خاص و عام از مداخله جویی های زیاده از حد بعضی از فقها و مجتهدان عصر نیز هست. البته عرفاء و صوفیه خیلی بیش از حکماء مورد رشک و انکار فقها بودند و سببش هم ظاهراً این نکته بود که توجه عوام در حق آنها برای این طبقه که خود را رهبر واقعی عوام می شمردند تحمل پذیر نمی توانست باشد. البته اشعاری که از امثال نورعلیشاه (م ۱۲۱۲) و صفی علیشاه (م ۱۳۱۶) در بین عامه نشر می شد فقط معرف یک جنبه از معارف صوفیه بود که مبنی بر اسرار ولایت شمرده می شد اما پاره یی از تعالیم صوفیه که از حوصله عوام خارج بود، درینگونه آثار نمی آمد و تلقین آنها از جانب بعضی مشایخ طبعاً موجب ترویج تسامح فکری و از عوامل تحول و تجدد در فکر خواص به شمار می آمد.

روی هم رفته ادبیات رایج در نزد این طبقات خواص، دنباله میراث ادبیات سنتی بود و از همانگونه ادبی بود که دربار قاجار «بازگشت» به آن را ترویج و توصیه می کرد. محیطی هم که این ادبیات سنتی در آن رشد و نما می یافت محیط اجتماعی مستوفیان، شاهزادگان، حکام، و صاحبمنصبان دولتی بود. این طبقه از عهد افشاریه و زندیه همچنان وارث سنت های ادبی ادوار گذشته به شمار می آمد. در واقع میراث سنت گرایهای میرزامهدی استرآبادی صاحب دَره نادره به میرزا صادق نامی صاحب گیتی گشای زند رسیده بود و از آنجا به نزد کسانی مثل عبدالرزاق بیگ دنبلی و میرزا- ابوالقاسم قائم مقام منتقل شده بود. در اواخر عهد زندیه میرزا حسین وفا وزیر معروف لطفعلیخان سرمایه عمر خود را صرف جمع آوری کتابهای نفیس- از جمله شاهنامه یی متعلق به سلطان محمود غزنوی^{۲۴} کرد، و در دوره قاجار خلف و برادرزاده او میرزا ابوالقاسم قائم مقام سرمایه واقعیش عبارت از تتبع و تمرین در اسلوب

همین گونه کتابهای قدیمی بود. علاقه به تجمل و زرق و برق، علاقه به باغ و گل و موسیقی که از لوازم زندگی دربار و شاهزادگان مرفه بود به سبک نظم و نثر این محیط هم صبغه تجمل و تصنع می بخشید. ظرافت و ذوق چنین محیطی بود که از سرورش اصفهانی و محمودخان ملك الشعراء می خواست تا در شاعری شیوه دربار غزنه را تقلید کنند و صاحب مجمع الفصحاح و مؤلف براهین العجم را و می داشت تا شیوه کار مؤلف لباب الالباب و المعجم فی معاییر اشعار العجم را در آنچه راجع به تذکره نویسی یا علم قوافی می نویسند تقلید کنند.

معهد ادبیات عوام البته ویژگیهای خود را داشت. درست است که گاه از بین همین طبقات عامه کسانی مثل سرورش اصفهانی هم پیدا می شدند که به شعر سنت گرای علاقه نشان دهند لیکن در غالب موارد ذوق عامیانه حتی در شعر سنت گرای کسانی که از بین طبقات عامه برمی خاستند جلوه داشت. این نکته که در بین شاعران بالنسبه مشهور عهد قاجار آبانی طهرانی عطار، آذری بروجردی کرباس فروش، روشن اصفهانی صحاف، محنت بروجردی دلاک حمام، تسلی شیرازی تذهیبکار، رهی اصفهانی قصاب، خرم مازندرانی عطار، بنای یزدی معمار، و تاراج اصفهانی مقوا ساز بوده اند ذوق خاصی به طرز بیان آنها داده است که کلام آنها را حتی در نزد طبقات خواص نیز غالباً شیرین و مطبوع کرده است.^{۲۵}

البته تربیت و تهذیب این طبقات عامی - که گاه به کلی از نویسایی و خوانایی هم بی بهره بودند - بیشتر به وسیله مجالس و عظم و روضه خوانی، و در بعضی موارد از طریق مجالس نقل و تقلید نمایشی تأمین می شد. مخصوصاً حماسه مذهبی در ذوق آنها تأثیر قوی داشت و رواج مناقب ائمه قریحه آنها را به شدت تحریک می کرد. علاقه به حماسه مذهبی چندان بود که حتی به اشارت و حمایت پادشاه و شاهزادگان عبدالرزاق بیگ دنبلی مختارنامه و ملا بمانعلی کرمانی حمله حیدری را سرودند و کسانی چون صبا، سرورش و رضاقلی خان هدایت هم به نظم اینگونه حماسه های مذهبی علاقه نشان دادند.^{۲۶} نقل مناقب هم چیزی از مبالغات رایج در نزد قصیده سرایان سبک عراقی را همچنان در نزد شاعران این طبقه رایج نگاه داشت. علاقه به نوحه و مراثی که نیز از لوازم مجالس روضه خوانی بود درین ایام به قدری در

اذهان رسوخ داشت که حتی فتحعلیشاه و ناصرالدین شاه هم به تقلید از احساسات عامه در نظم مرثی طبع آزمایی کردند. مجالس روضه خوانی هم که اخبار مربوط به مقاتل شهداء و حوادث راجع به احوال ائمه و انبیاء در آنها نقل می شد مخصوصاً در اینگونه روایات روح اغراق پسند عامیانه را منعکس می کرد. ملا آقا در بندی (م ۱۲۸۶) که خود را حسین اللهی می خواند از طریق نقل اینگونه روایات مبالغه آمیز در بین عوام نفوذ فوق العاده به دست آورد. کتاب اسرار الشهادة و سعادات ناصری او آکنده از روایات واهی و مبالغه آمیز است که هیچ خوشباور ساده لوحی هم امروز آنها را جدی نمی گیرد. با آنکه گاه گاه مجالس امثال حاج ملا باقر واعظ (م ۱۳۱۳) مخصوصاً به سبب آنکه از اینگونه روایات مبالغه آمیز خالی بود مورد توجه واقع می شد^{۲۷}، باز اکثر وعاظ و روضه خوانها برای جلب علاقه عوام در نقل اینگونه روایات اصرار می ورزیدند. در عین حال اینگونه روایات به شدت مایه نفرت و انزجار اذهان روشن نیز می شد، چنانکه انتقادهای میرزا آقاخان کرمانی از این گونه اخبار معروف است. نویسندehی به نام ترکی شیرازی هم انتقادی طنز آلود از این مجالس دارد به نام کتاب السفره فی ذم الریاء که جنبه های ناپسند این مجالس را نشان می دهد. حتی حاجی میرزا حسین نوری (م ۱۳۲۰) محدث معروف و مؤلف کتاب مشهور مستدرک الوسایل هم کتابی انتقادی به نام اللؤلؤ والمرجان در تنبیه و تحذیر روضه خوانها دارد. جامعه یی که اینگونه مجالس در آن رواج داشت جامعه یی بود جاهل، خرافات پرست، و آلوده به احساس گناه. مع هذا این جامعه، در عین حال گاه گاه آثاری از يك روح عاصی و ناراضی نیز نشان می داد. این عصیان مخصوصاً در «تصنیف های» جلوه می کرد که طبقات «جاهل» و «لوطی» در کوچه و بازار شهرها غالباً به مثابه نوعی واکنش ملی در مقابل حوادث جاری، بدانها تغنی می کردند چنانکه در عزل ظل السلطان «بچه های طهران» تصنیف های ساختند، و درباره عزیز سلطان هم که به موجب «حکم والا» عزیز بیجهت طهران شده بود تصنیف گزنده دیگری رایج شد، که روی هم رفته ناخرسندی طبقات عامه را از جریانهای نامطلوب عصر منعکس می نمود. در واقع طرز تفکر این طبقات لوطی و جاهل که در اشعار کسانی چون صادق ملارجب، حبیب الله نظام، و میرزا اسدالله غرا انعکاس می یافت حتی از آنچه در مجالس تعزیه و روضه خوانی جریان داشت

لزوم مقاومت در مقابل جور و ظلم را استنباط می کرد و علاقه این طبقه به قهرمانهایی چون حضرت عباس و حر شهید و مختار مخصوصاً مبتنی بود بر طرز تفکر آنها در ضرورت دفاع و حمایت از مظلوم. این طرز تفکر که محیط قهوه خانه های سربازار را غالباً از نوعی روح قهرمانی می انباشت بعدها در آغاز انقلاب مشروطه نقش جالبی در ایجاد ارتباط بین طبقات «جاهل» و «مشدی» با ترقیخواهان انقلابی داشت.

البته زمینه فکر ترقیخواهان عوامل متعدد داشت لیکن فکر ترقی در بین قشرهای فوقانی طبقات عامه غالباً تعبیری بود از انزجار طبیعی اخلاق انسانی در مقابل استبداد جاهلانۀ خواص و خرافات پرستی عوام. يك تجلی این انزجار طنزهایی بود که پاره‌یی رسوم و عادات طبقات عالی را به باد انتقاد می گرفت. بعضی رسالات یغمای جندقی ازین نوع بود، نصیحت‌نامه شیخ‌المقامرین مشتری طوسی و رسالۀ قماریه محمدامین میرزا قاجار نیز از همین گونه آثار بود. این انزجار حتی نسبت به سبك بیان متصنع و مبالغه آمیز نویسندگان عصرهم می کشید. آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی نسبت به این سبك متكلف مکرر اظهار نفرت کردند. فرهنگ شیرازی (م ۱۳۰۹) در رسالۀ بی‌نام ذخیرالسفاهه به شدت این شیوه‌های پیچیده و عاری از لطف و ذوق را به باد انتقاد می گرفت و بدون شك این اظهار انزجار از سبك مصنوع و متكلف سنتی نشان بیداری عامه و طلیعه شعور به يك طرز تفکر تازه بود. تجدد بدون شك ادبیات و فرهنگ تمام این طبقات مختلف در این زمان همه به يك اندازه در معرض نفوذ و تأثیر عامل تجدد قرار نداشت. شاید حکماء به خاطر آنکه سروکارشان با امور عقلی بود، و درباریان بدانجهت که با دنیای خارج تماس بیشتر داشتند زودتر از سایر طبقات ضرورت آشنایی بامدنیّت تازه را احساس کردند. طبقات تجار و اعیان روی هم رفته برای قبول این تأثیر آمادگی بیشتر داشتند چرا که این مدنیّت با ماهیت بسورژوایی طبقه آنها تجانس بیشتر داشت. طبقات دیگر تا وقتی عجز وضعف نظامات سنتی را در اداره امور احساس نکردند ضرورت آشنایی با این نظامات تازه را نتوانستند درك کنند. معهذا بر ملاشدن فساد دستگاه حکومت ناصری، تدریجاً طبقات عوام و رهبران بلاواسطه آنها را که مجتهدان و فقها بودند، نیز به فکر جستجوی «عدالت» انداخت و انقلاب مشروطه

که حیات و فرهنگ سنتی را بشدت متزلزل نمود از همین جستجوی عدالت برخاست.

در آنچه به تاریخ و سیر حوادث ارتباط دارد عوامل عمده تحول و تجدد از اوایل عهد قاجار تدریجاً موجبات حصول این انقلاب را فراهم داشت. پاره‌یی ازین عوامل و اسباب را درینجا به اختصار همراه با سیر حوادث می‌توان دنبال کرد. جنگهای قفقاز که با وجود مساعی عباس میرزا به شکست منتهی گشت در اواخر عهد فتحعلیشاه فساد سیاست و ضعف نظام دولت قاجار را برملا ساخت. قتل قائم مقام فراهانی و صدارت حاجی میرزا آقاسی در عهد محمدشاه در کارها خلل‌های بزرگ در آورد و جوانی و خامی و خود رایی ناصرالدین‌شاه با عزل و قتل میرزا تقی‌خان امیرکبیر، و روی کار آمدن مفسدان و مغرضان آن خلل‌ها را افزود و قضیه «هرات» خاطره عهدنامه «گلستان» و «ترکمانچای» را تجدید کرد. در دوره طولانی سلطنت ناصرالدین‌شاه ظلم و تعدی بیحد حکام و والیان با شرارت عوانان و فرایشان دستگاه درخانه، فساد محاکم شرع با شیوع رشوت و اغتشاش در امور مالی، فروش منابع ثروت مملکت به اجانب با مخالفت سلطان نسبت به هرگونه فکر اصلاح؛ اندک اندک مشهودتر شد و اینهمه از عوامل عمده یأس و ملال خلایق از اوضاع و احوال ملک بود. از سوی دیگر مزید ارتباط با ممالک خارجه همراه با ایجاد تلگراف و روزنامه، نهضت فرقه بابیه و پیدایش فکر اتحاد اسلام، تأسیس دارالفنون و اشاعه افکار راجع به آزادی و تجدد نیز رفته رفته موجب بیداری بعضی طباع مستعد و پرشور گشت و اینهمه، اذهان کسانی را که از فساد اوضاع ملول و نگران بودند متوجه به لزوم اصلاح امور و ضرورت استقرار عدل و قانون نمود، در داخل و خارج کسانی مانند آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی و ملک‌خان و مجدالدوله سینکی و دیگران در بیان مفاسد و مضار دوام آن اوضاع بیش و کم سخنان مؤثر گفتند و نوشتند. سرانجام داستان قتل ناصرالدین‌شاه پیش آمد که در پی آن همچنان ضعف و فساد و بیکفایتی در کارها روی داشت. تا ماجرای انقلاب مشروطیت پیش آمد و آن حوادث که از پس آن روی داد خود حدیث دیگرست.

البته ادب رسمی و آنچه در محیط ذوقی طبقات دیوانی و اهل علم به عنوان شعر و ادب مقبول بود در تمام این دوره همچنان راه سنت را دنبال می‌کرد و جز به ندرت

مضامین تازه هم در آن راه نداشت. مع هذا عوامل و اسباب تجدد فکری در اذهان مستعدان عصر در کار تأثیر بود و اعتلاء تدریجی طبقه بورژوا در عهد ناصری نیز حصول این تجدد فکری را الزام می کرد. بدون شك يك عامل عمده در ایجاد فکر بیداری در ایران همان شکستهای نظامی و سیاسی در برخورد با روسیه بود که ناچار در دربار خاقان و ولیعهد کسانی را به این اندیشه انداخت که می بایست رسم و راه درست مملکتداری را از «فرنگی» آموخت. توجه به همین نکته سبب شد که عباس میرزا ولیعهد علاقه بی به نظام و نظامات روسیه پیدا کند و جهت درك اسباب ترقی و اعتلاء دولت تزار در صدد تحقیق بر آید. در واقع همین امر بود که موجب شد تاریخ پطر کبیر تصنیف معروف ولتر برای وی یا به اشارت وی به فارسی نقل شود و کتاب ادوارد گیبون در باب «تاریخ تنزل و خرابی دولت روم» به عنوان نمونه بی آموزنده به فارسی ترجمه گردد. به علاوه نه فقط از عهد محمدشاه که هنری رالینسون کتیبه بیستون را خواند و نسخه بی از ترجمه فارسی آن را به پادشاه قاجار اهداء کرد علاقه به گذشته باستانی ایران محرك عرق ملیت در نزد بعضی اهل استعداد گشت بلکه شوق و علاقه به مدنیت مغرب و کنجکاوی در فهم رموز عظمت و اعتلاء فرنگیها سبب شد تا علاوه بر صنعت فرنگی به حکمت آن قوم هم توجه شود.^{۲۸} چنانکه رساله دکارت به فارسی ترجمه شد و بعضی از طالبان حکمت چنانکه کنت دو گو بینو خاطر نشان می کند نسبت به حکمت فرنگی هم کنجکاوی نشان دادند. نه فقط نظریه نیوتون در باب تجاذب عمومی به وسیله اعتضاد السلطنه در فلك السعاده مطرح بحث شد و چیزی از تعلیم داروین را يك معلم دارالفنون در کتابی به نام جانور نامه منعکس نمود بلکه پاره بی از اقوال هیوم در کلام آخوندزاده و بعضی مبادی جان استوارت میل و اگوست کنت در اقوال ملکم خان نیز انعکاس یافت.^{۲۹}

این آشنایی با بعضی از مبادی مدنیت و فرهنگ اروپائی، در آنچه مخصوصاً به نقد ادبی مربوط است درین ایام نخستین بار در کلام میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی انعکاس یافت. میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۲۸-۱۲۹۵ قمری) نویسنده و شاعر بود، و در مقدمه نه فقط به مفهوم نقد اروپائی نظر داشت بلکه از آن نیز احیاناً به همان لفظ فرنگی تعبیر می کرد - قرینقا. میرزا فتحعلی در

شکی قفقاز به دنیا آمد و اصلش از خامنه آذربایجان بود. يك‌چند در گنج‌نهد نزد میرزا شفیع گنجوی تربیت ادبی یافت و سپس در تفلیس به خدمت دولت روسیه در آمد و به عنوان مترجم السنة شرقی مشغول به کار شد و در دستگاه فرمانروای روسی قفقاز لقب «قولونل مترجم» یافت و به مأموریت‌های مختلف رفت. وی که به فارسی و ترکی قفقازی تحریر می‌کرد با تخلص صبوحي شعر فارسی می‌گفت و تعدادی تمثیلات هم به زبان ترکی نوشت که او را به خاطر آنها گه‌گاه با مولیر و گوگول هم مقایسه کرده‌اند. در بین سایر آثار او حکایت یوسف‌شاه، و سه مکتوب، شایسته ذکر است اما آنچه مخصوصاً از لحاظ نقد ادبی در خور توجه است رساله‌یی است در «ایراد» بر شیوه تاریخنگاری مؤلف روضة‌الصفای ناصری و همچنین نقدی که بر شکل و مضمون یکی از قصاید سروش اصفهانی دارد و نیز بحثی انتقادی است درباره «ملای روم و مثنوی او» که همه آنها معرف علاقه نویسنده است به فکر ترقی و حاکی از عصیان اوست نسبت به «عقاید جاریه». البته در نقد روضة‌الصفای ناصری، وی در حقیقت شیوه تاریخنگاری عصر را انتقادی کند و ضمن اعتراض بر عبارت‌پردازیها و سجع‌سازیهای رضاقلی‌خان هدایت نشان می‌دهد که در آن کتاب نویسنده چگونه حقایق و وقایع را فدای اسجاع و الفاظ کرده است. درباره سروش هم هر چند بعضی سخنانش بیشك مقبولست لیکن ایرادی که بر حسن الفاظ شاعر دارد حاکی از قصور فهم خود اوست در ادراك دقایق ادبیات سنتی، چنانکه درباره ملای روم هم غالب اقوالش هیچ اعتباری ندارد و حتی اینکه می‌گوید «مولوی به نبوت اعتقاد ندارد» خود برای هر کس که با مثنوی آشنایی دارد نشان آنست که وی برخلاف ادعای خویش به هیچ وجه «مثنوی را از اول تا آخر» مطالعه نکرده است و درباره ملای روم ناسنجیده سخن گفته است.^{۳۰} با اینهمه در نقد ادبی جنبه تجدیدگرایی اندیشه او تازگی دارد و تأثیر آن در آثار انتقادی میرزا آقاخان کرمانی هم منعکس است.

میرزا آقاخان کرمانی (۱۳۱۴-۱۲۷۰) نویسنده و شاعر عهد ناصری در مبارزه با خرافات و اوهام تا حدی پیشرو احمد کسروی بود و در تحریض به عدالت و آزادی و توجه به گذشته باستانی ایران شور و علاقه وافر داشت. در بین آثار وی که غالب آنها بالحنی تند و بی‌پروا اوضاع جاری عصر را انتقاد می‌کند چند کتاب در تاریخ و حکمت هست که تقریباً هیچ کدام ارزش علمی زیادی ندارد و غالباً فقط از لحاظ

طرز تلقی ترقیخواهان مؤلف قابل توجه باشند. اما این طرز تلقی ترقیخواهان، لطف و جاذبه خاصی به مقالات اجتماعی میرزا آقاخان بخشیده است که البته در نزد نویسندگان آن عصر به کلی بیسابقه است. از جمله در رساله هفتاد و دو ملت که خود در اصل اقتباس و تقلید است از يك قصه برناردن دوسن پیر فرانسوی، تعصبات و تقالید تفرقه انگیز از باب مذاهب را با بیانی دلپذیر انتقاد می کند، و در رساله ناتمام «ریحان» ملاحظات انتقادی جالبی در باب ادبیات گذشته ایران اظهار می نماید و در رساله انشاء الله و ماشاء الله خرافات پرستی عام و اسباب و موجبات آنها را به شدت انتقاد می کند. صد خطابه یا نامه های کمال الدوله به جلال الدوله او نیز از تأثیر آخوندزاده بر کنار نیست و به همین سبب با آنکه به حکم قراین در صحت انتساب آن کتاب به وی جای تردید نیست درین باره بحثهایی پیش آمده است.^{۳۱} نفرت از خرافات عوام و انزجار از تملقات مدیحه سرایان در غالب سخنان میرزا آقاخان آمده است و این سخنان بیشک از اسباب عمده توجه اذهان مستعدان به افکار تازه بوده است.^{۳۲}

تأثیر اینگونه آثار و همچنین تأثیر مساعی امثال میرزا حسین خان سپهسالار، میرزا یوسف مستشار الدوله، میرزا ملکم خان، حاجی زین العابدین مراغه‌یی و طالبوف همراه با توسعه جراید و مطبوعات، از عوامل و اسباب تدریجی بروز انقلاب مشروطه بود و وقتی نهضت مشروطیت پدید آمد کار از لونی دیگر گشت. انجمن‌ها و روزنامه‌ها فزونی یافت و مدرسه‌ها و کتابها بسیار شد. شاعران به جای مدح سلاطین و امرا به نشر مآثر ملی و بیان مفاخر قومی اهتمام کردند. بحث در باب تجدد و وطن و آزادی محل توجه اهل ذوق و نظر واقع گشت. انواع و فنون تازه‌یی در ادب پدید آمد و تأثر و رمان به تقلید از ادب اروپائی در ادب ایران هم راه یافت. نشر جراید برای عامه ناچار زبانی ساده و روان و بی‌پیرایه می‌خواست و چون شتابی هم که در انتشار منظم جراید روزانه در کار بود نویسندگان را مجال تأمل و تکلف نمی‌داد رفته رفته اسلوب منشیانه و متکلف گذشته منسوخ شد و البته جهل به اسالیب قدما و عدم انس به آثار متقدمان هم از اسباب عمده این ساده‌گرایی بود. چنانکه در شعر نیز اسلوب مغلق و مشکل سبک‌های سنتی تدریجاً از رونق و رواج

افتاد و حتی در مقابل شور و هیجان مسایل ملی، مضامین مربوط به عشق و غزل، عاری از ذوق و جاذبه به نظر آمد.^{۲۲} از تأثیر نهضت مشروطیت و توسعه مطبوعات توجه خاصی نیز به ترجمه آثار ادبیات اروپایی حاصل شد. ترجمه بعضی نمایشنامه‌ها و داستانهای اروپائی هم سبب شد که ایرانیها خود به تصنیف و ابداع اینگونه آثار دست بیازند. فکر همچشمی با سایر ممالک و اقوام «راقیه» ایرانیان را بیش از پیش به یاد مآثر قدیم انداخت و فکر اصلاح زبان که ظاهراً از عهد ناصری در بعضی اذهان وجود داشت تدریجاً انتشار بیشتری یافت. کتاب مجعول «دساتیر» و مجموعه لغات زند و پازند پاره‌یی نویسندگان را به تمرین در نوشتن «پارسی سره» رهنمون شد و بعدها، موجب انحراف بعضی اذهان گشت.

فکر تجدد ادبی البته سابقه‌یی طولانی و عوامل و اسبابی متعدد داشت. در آنچه به شعر مربوط می‌شد تفنن در شکل و قالب از مراثی مربوط به مجالس سینه‌زنی - مثل مراثی یغما و دیگران - نشأت گرفت و در اشعار گویندگان اوایل عهد مشروطه نتایج قابل ملاحظه به بار آورد. به علاوه طرح مسایل اجتماعی و آوردن کنایات صریح و مستتر به اوضاع روز، رنگ تازه‌یی به شعر داد. اما این نکته که شعر در جراید و مجامع ملی و سیله‌یی برای اظهار احساسات و عواطف وطنی و اجتماعی گشت، سبب شد که شاعر به خاطر رعایت افق فهم و ادراک طبقات عامه قیود سنت‌های گذشته را کنار نهد و در شعر از لحاظ قالب و مضمون و زبان به سادگی گراید. برای عامه هم که می‌خواستند به آسانی از لطف کلام شاعر لذت ببرند سادگی این اشعار طنز آمیز - که احمد اخوانده می‌شد - از تکلف‌های ادیبانه پیروان سنت البته مطبوعتر بود و ازین رو رغبت بیشتری بدان نشان می‌دادند. قالبهایی از نوع مسط و مستزاد که مخصوصاً در مراثی و تعزیه‌ها رایج بود، به وسیله عشقی (۱۳۴۲-۱۳۱۲) همچون وسیله‌یی برای نوعی تجدد و تفنن بکار رفت مع هذا آنچه چندتن شاعران جوان عهد مشروطه - مثل تقی رفعت، جعفر خامنه‌یی، شمس کسمائی و نیمایوشیج - را در زمینه قالبهای تازه به تمرینهای موفق سوق داد آشنایی با قالبهای شعر اروپایی بود. در نشر نیز آنچه تجدد واقعی را ممکن ساخت پیوند بین خواست و نیاز عامه بود با تقلید و اقتباس از شیوه‌های بیان اروپایی. قطعات فکاهی دهخدا - معروف

به چرند و پرنده دخیل - که در روزنامه صوراسرافیل انتشار می یافت هر چند در بعضی موارد از شیوه کار نویسندگان روزنامه ملا نصرالدین متأثر بود^{۳۴} در واقع معرف ادراک درست نویسنده بود از خواست و نیاز عامه. چنانکه نه فقط نمایشنامه جعفرخان از فرنگ آمده اثر علی نوروز (حسن مقدم)، و نمایشنامه استاد نوروز پینه دوز اثر کمال الوزاره محمودی شیوه تأثر اروپایی را با احساس و بیان عوام الناس طهرانی نزدیک کرد بلکه مجموعه داستانهای کوتاه یکی بود و یکی نبود اثر سید محمد علی جمالزاده هم که در برلین منتشر شد (۱۳۴۰)، تلفیقی بود بین زبان و ادراک عامه با شیوه داستانپردازی مکتب طبیعت گرایی اروپایی. در واقع برلین در طی این سالهای بلافاصله بعد از جنگ اول بین المللی يك كانون عمده افکار تجدید طلبی بود - در زمینه فرهنگ و ادبیات ایران. يك انجمن علمی و ادبی که در این ایام به وسیله سید حسن تقی زاده، محمد قزوینی، کاظم زاده ایرانشهر و چند تن دیگر در برلین تشکیل شد، مجالی به این ایرانیان دور از وطن داد تا در مسایل علمی و ادبی مطالعات و مفاوضات داشته باشند و این مفاوضات در تمهید طریقه نقد و تحقیق علمی، در اذهان مستعدان تأثیر بسیار داشت. ازین رو، آشنائی با طریقه تحقیق شرق شناسان بزرگ اروپا و استفاده از کتابخانه های نفیس آن سامان، بعضی از اعضاء آن انجمن را در خط تحقیق درست انداخت. وقتی انتشار دوره جدید کاوه (۱۳۳۸ - ۱۳۴۰) در سالهای بعد از جنگ آغاز شد مقالات تحقیقی و انتقادی مهم در آن نشر یافت که از لحاظ نقد ادبی مهمترین آنها مقاله محققانه یی بود که به امضاء مستعار «محصل» در باب فردوسی نشر شد و سید حسن تقی زاده (۱۳۸۷ - ۱۲۹۵) نویسنده آن مقالات در تتبع مآخذ و نقد اسناد راجع به احوال و اشعار فردوسی قدرت و ذوق تمام نشان داد. در بعضی شماره های این مجله نیز بین زبان فصیح فارسی و زبان مجعول «خانواده» و همچنین بین علوم غرب و خرافات شرق مقایسه هایی می شد که جالب و مؤثر بود. شعار نویسندگان کاوه - یا لا اقل مدیر و مؤسس آن تقی زاده عبارت از «قبول بلا شرط و قید تمدن اروپا» با «اهتمام بلیغ در حفظ زبان و ادبیات فارسی» بود^{۳۵} و این مجله، در تحذیر نویسندگان از افراط در امر انشاء و در ایجاد ذوق تحقیق و ارشاد محققان تأثیر قطعی بخشید.

در خود ایران نیز فکر ایجاد مجامع ادبی رسوخ تمام داشت. از جمله

ملك الشعراء بهار در سال ۱۳۳۶ قمری انجمن ادبی «دانشکده» را در طهران تأسیس کرد. در بین اعضاء این انجمن کسانی مانند سعید نفیسی و رشید یاسمی بعدها شهرت ادبی قابل ملاحظه‌یی بدست آوردند. این انجمن مجله‌یی هم به نام دانشکده نشر کرد، و با اعتقاد به لزوم «تجدید نظر در طرز و رویه ادبیات ایران» انقلابی آرام را در ادبیات ایران توصیه می کرد. عقیده رهبران انجمن آن بود که «همه چیز درین عرصه منقلب و محیط متغیر دستخوش تقلب و تغییرند پس شگفت نیست اگر در ادبیات ما و حتی در لغات و اصطلاحات ما و طرز ادای مقاصد ما تغییراتی حاصل شود». با آنکه انجمن دانشکده استعدادهای قوی و جوان داشت در مورد این «انقلاب آرام ادبی» توفیقی نیافت زیرا انقلاب با آرامی پیش نمی رود و به همین سبب بود که چند سال بعد «انجمن ادبی ایران» هم که مثل «دانشکده» همچو انقلابی را سرلوحه مرام خویش ساخت و هم مثل آن از لزوم «محافظت ادبیات از فقدان مزایای قدیم در حین اقتباس از کیفیات دنیای جدید» دم می زد نتوانست تأثیری در ایجاد يك تحول و انقلاب واقعی ادبی داشته باشد. درست است که این فکر، در تبریز به وسیله نویسندگان روزنامه تجدد و مجله آزادستان با شور و علاقه‌یی جدیتر دنبال شد و در آنجا کسانی مثل تقی رفعت، جعفر خاмене‌یی، و شمس کسمایی، تحت تأثیر ادبیات اروپائی اشعاری با قالبهای تازه و مضمونهای جدید به وجود آوردند لیکن شور و شوق آنها دنباله‌یی نیافت و حتی مجله تجدد گرایی مثل «کاوه» هم مساعی آنها را همچون نشانه‌یی از انحطاط ذوق تلقی کرد. ۲۶ سالها بعد نیما یوشیج بود، که با حوصله و پشت کار مستمر خویش توانست راه تجدد را بر روی شعر فارسی بگشاید.

البته فکر تلفیق بین تجدد طلبی و سنت گرایی نیز در بین ادباء عهد مشروطه درجات شدت و ضعف داشت و پاره‌یی از کسانی هم که در نشر ادبیات اروپایی علاقه به خرج می دادند در عین حال به سنت های ادبی ایران نیز با چشم توقیر می نگریستند. ازین میان میرزا محمد حسین ذکاء الملك ادیب فروغی، و میرزا یوسف خان اعتصام الملك تأثیر قابل ملاحظه‌یی در ادبیات عصر اخیر داشته اند.

میرزا محمد حسین فروغی (۱۳۲۵-۱۲۵۵) که در اواخر عمر لقب ذکاء الملك یافت از شاعران و نویسندگان پر مایه اواخر عهد ناصری محسوب می شد. در جوانی

يك چند در هند و چندی نیز در عراق بسر برد و در باز گشت به ایران در اداره انطباعات تحت نظر محمد حسن خان اعتماد السلطنه به تحریر و تألیف پرداخت. بعدها متصدی دارالترجمه و مدیر مدرسه علوم سیاسی شد. در اواخر عمر روزنامه معروف تربیت را نشر کرد و این روزنامه در اشاعه فرهنگ جدید در نزد ایرانیان تأثیر به سزایی داشت. ذكاء الملك در ادب عربی و فارسی تسلط داشت و از معارف و ادب فرنگی نیز واقف بود. روزنامه تربیت که وی نشر می کرد گذشته از اخبار و مقالات پاورقی ها و اشعار جالب نیز در برداشت وی در هنگام تدریس در مدرسه علوم سیاسی چندی نیز در اندیشه تألیف کتابی در تاریخ ادبیات ایران افتاد که البته مجال اتمام نیافت. اما پاره‌یی از مسوده‌ها و یادداشت‌هایی که ازین کار او باقی ماند بعد از مرگش منتشر گشت. رساله‌یی نیز در بدیع تألیف کرد که در مقدمه و تضاعیف آن پاره‌یی نکات انتقادی در باب شعر و صنعت هست. از جمله در باب ذوق و قریحه شاعری و نویسندگی ملاحظات مفیدی دارد و از افراط در صنعتگری که به ابتذال کلام می - انجامد بالحنی معلمان خواننده را تحذیر می کند و پاره‌یی از صنایع بدیعی را که بیش و کم هنوز در بین ادیبان عصر رایج بود به کلی بی حاصل و موجب اتلاف عمر می داند. شعر و ادب را از اسباب تعلیم و تهذیب می شمارد و تصور آن را که در شعر بتوان به چشم يك وسیله تفریح خاطر نگریست به شدت رد می کند. می نویسد:

«بعضی گمان کرده اند شعر و انشاء از امور تفننی ملل است و مایه مشغول و وقت گذرانی، و حال آنکه چنین نیست بلکه نظم فصیح و نثر بلیغ عصاره و جوهری از علوم معقول و حکمت‌های نافع و نماینده اخلاق حمیده و اوصاف پسندیده می باشد و خواننده را بیش یا کم از عادات رذیله و رسوم نکوهیده از دنائت و شرارت و غیرها باز می دارد. روشنتر بگوییم ادبیات حقیقت علم را به زبان عوام منتشر می نماید و مطالب مفیده را به ذهن‌های دور نزدیک می - کند.»^{۳۷}

این بیان در واقع طرز تلقی ذكاء الملك را از ادبیات بدانچه نزد افلاطون و دیدرو و تولستوی مقبول بود نزدیک می کند. جالب آنست که وی به قدری به تأثیر اخلاقی شعر و ادب اعتقاد نشان می دهد که حتی برای مدایح تملق آمیز شاعران مدیحه سرای گذشته هم تأثیر اخلاقی قایل میشود و آن مدایح را مبنی بر قصد تشویق

و تحذیر ممدوحان از جانب شاعران می‌شمارد. به علاوه در بعضی موردنیز، نویسنده مثل يك واعظ به تبلیغ مبادی و اصول اخلاق و تربیت می‌پردازد، و پیدا است که فایده نقد و بررسی در آثار شعرا را نیز تاحدی تبیین مباحث اخلاقی می‌داند. چنانکه یکجا از خمریات منوچهری بیتی چند نقل می‌کند و سپس بالحن استاد معلم از باب تنبیه و ارشاد می‌گوید:

«بلی، در آن خجسته ایام مفسد شراب و شرب مدام پوشیده و پنهان بود و لذت آنی سکر و مسرت مصنوعی باده کشان را از تبعه و مکافات آن غافل می‌نموده، پیشانی خمار را دمبدم می‌شکسته و راه را بر خرد خرد بین و دراکه عاقبت اندیش می‌بسته. مختصر سم قاتل و دشمن سلامت و استقامت مزاج را آب زندگانی و سرمایه نشاط و کامرانی گمان می‌کردند و داعی هلاکت را به قصد تقویت و حفظ صحت می‌خوردند تا به ناکامی و ضعف زودتر از اجل می‌مردند».^{۳۸}

البته گذشته از موازین اخلاقی و تربیتی که گاه نیز در نقد اشعار گویندگان توجه خاصی به اصول بلاغت و ادب دارد. چنانکه در بحث از رودکی وقتی شعر معروف او را: ای آنکه غمگنی و سزاواری... نقل می‌کند، می‌نویسد:

«مطلب دانستنی آنکه غمگنی مخفف غمگینی است و ازین قبیل کار استادان در شعر بسیار کرده‌اند و بعضی خیلی پسندیده و بلکه از شاهکارهای استاد دانسته لکن فصیحای باسلیقه که مهارتی کامل داشته ملتفت شده‌اند که این شکست و بست‌ها دلیل عجز گوینده است و طبع قادر همیشه کاری می‌کند که الفاظ را از اعلام و القاب و وصف و غیره، هر چه باشد درست و تمام در شعر ذکر کند».^{۳۹}

و گاه به سابقه بعضی مضامین اشارت می‌کند و شاعری فارسی گوی را بایکی از شعرای تازی گوی می‌سنجد. چنانکه درباره منوچهری می‌گوید:

«آن سخندان منتخب در دواوین شعرای عرب دستی دراز داشته و در مضمار فضل و ادب از پیشتازان به شمار آمده و آنها که در اشعار عربی نظری دارند می‌دانند که این شاعر فارسی را آب‌شخور آن منهل است و از آنجا خاصه از دیوان ابن‌هانی که به متنبی غرب مشهور شده اقتباس مضمون کرده و بعضی از قطعات منوچهری را همان طرز و طور ابونواس و هم مشربان او باشد».^{۴۰}

از نکته‌های جالبی که مورد توجه خاص وی واقع شده است فقدان مطالب انتقادی در تذکرهاى فارسى است. به مناسبت ذکر فردوسى یکجا به این مطلب اشارتى صریح و دقیق دارد. مى‌گوید:

«فردوسى شاعریست بی‌مثل و مانند در اوج سخنسرایی و ذرّۀ حکمت و دانایی، و هر جا ذکرى از او شده آن استاد نقاد را مبلغى ستوده در تعریف و تمجید او مبالغه نموده، اما هر جا و هر چه ازین نمط در حق آن یگانه مرد بلند نظر و گویای توانا گفته هم‌سر بسته و مبهم است و شاید که از ناچاری و عجز به موشکافى نپرداخته باشند و به ذوق و حس طبیعى گفتار او را خوب و خجسته و بالا و بالا یافته و اشعار گزیده‌اش را بسیار و بیشمار دیده قلباً معتقد مزایای او گشته و در صدد چون و چرا بر نیامده و کنجکاوی نکرده که جهت و سبب امتیاز و برتری را پیدا کنند و بی‌حق هم نبوده‌اند چه از قدیم تا حدیث این رسم را هرگز ما در میان خود شایع و متداول ندیده‌ایم و باریک نشده‌ایم که به بینیم فرق این نویسنده با آن دیگری چیست؟ و تفاوت در کجاست و من بنده هنوز تذکره‌بى به دست نیاورده که در آن آثار نقادى و صرافى دیده باشم بلکه از مؤلفین تذکره‌هایی که دیده‌ام کسی را که درست شناسای نظم و شعر باشد به خاطر ندارم.»^{۴۱}

میرزا یوسف اعتصام‌الملک (۱۲۹۱-۱۳۵۶) هم که اولین دوره مجله «بهار» خود را تقریباً سه سال بعد از وفات فروغی نشر داد در واقع تا حدی مساعی ذکاء الملک را در نشر معارف جدید دنبال کرد. وی علاوه بر آشنایی به زبان فرانسوی و ترکی، در زبان عربی هم تبحر تمام داشت و حتی آثاری نیز به این زبان نوشت. اعتصام‌الملک گذشته از نویسندگی مترجم پرمایه‌بى هم بود و در بین ترجمه‌های وی آثاری از شیلر، ویکتور هوگو، الکساندر دوما، و ژول ورن را مى‌توان یاد کرد. مجله «بهار» که دو دوره به مدیریت وی انتشار یافت (۱۳۲۸ و ۱۳۳۹) توانست به قول ملک الشعراء بهار «یک دریچۀ مخصوص را از بوستان ادبیات جدید بر روی عالم ایرانیت بگشاید.»^{۴۲} بدون شك تأثیر اعتصام‌الملک در آشنا کردن ایرانیان با ادبیات اروپایی قابل ملاحظه بود. وی در مقابل کسانی که در آن ایام خود را «عاشق بیقرار تجدد» نشان می‌دادند و با آنکه دایم «از کلاسیک و رمانتیک و سایر چیزها»

دم می زدند چیزی «از نفایس ادبیات غرب برای شرق» ارمغان نمی آوردند کوشید تا بانشر ترجمه ها و نقل قطعاتی از نجنه آثار نویسندگان اروپایی ایرانیان را به «طرز نگارش اروپایی» آشنا کند.^{۴۳} شیوه نشر خود او که از بعضی نویسندگان عثمانی و عربی معاصر خود متأثر بود سادگی و لطافت را با ایجاز و اجمال جمع داشت و در انشاء نویسندگان بعد تأثیر بسیار کرد. هر چند خود وی، قطع نظر از چند قطعه که متضمن ترجمه پاره‌یی مسایل کلی مـربوط به نقد بود در عمل به نقد ادبی توجهی نشان نداد باز حوصله و دقتی که در انتخاب و نقل اشعار و آثار شاعران و نویسندگان اروپایی به کار می بست در واقع حاکی از دید دقیق انتقادی و معرف سلیقه‌یی قابل ملاحظه در مسایل مربوط به نقد ادبی بود.

با آنکه در حوزه مطبوعات جاری که بافهم و ذوق عامه سرو کار داشت غالباً صحبت از تجدد گرایی میشد در نزد ادیبان اهل مدرسه - تربیت یافتگان مدارس قدیم - سنت گرایی^{۴۴} همچنان مدت ها هم چون نشانه تشخیص و تعیین باقی ماند. فکر تحول و تجدد که در مطبوعات گاه به مشاجرات حاد منتهی می شد در نزد این جماعت چندان جدی گرفته نمی شد و طرز تلقی و حید دست گردی از سبک نو و او شعر هجائی حاج میرزا یحیی دولت آبادی و همچنین نحوه تلقی ایرج جلال الممالک از آنچه وی به طنز «انقلاب ادبی» می خواند این معنی را روشن می کند.^{۴۴} انجمن ادبی ایران که در سر لوحه مرام خویش اعلام می کرد: «وثیقه بقا و خود نمایی ایران: ایران فردوسی زاء، ایران نظامی انگیز، ایران سعدی پرور، ایران حافظ خیز، ایران خیام آور، در مجمع ممالک تولستوی زاء، شیلر پرور، شکسپیر خیز و ولتر آور داشتن يك ادبیاتی است دارای متانت و سرشاری پیری و طراوت و آبداری جوانی، دور از سنگینی فرتوتی و عاری از سبکی کودکی»^{۴۵} در عمل به جای «سرشاری پیری» فقط «سنگینی فرتوتی» آن را در ادبیات ارائه کرد. چنانکه جوانان دانشکده هم که بقول خود جسارت نمی کردند «این تجدد را تیشه عمارات تاریخی پدران شاعر و نیاگان ادیب خود» قرار دهند به جای آنکه «در پهلوی آن عمارات به ریختن بنیان نو آیین تری که با سیر تکامل دیوارها و جرزهایش بالامی روند» مشغول شوند غالب اوقاتشان صرف آن شد که «فعلاً آن را مرمت» نمایند و ازین رو غالب اعضاء دانشکده و یاران شان - ملك الشعراء

بهار، رشید یاسمی، سعید نفیسی و عباس اقبال بعدها عمده کارشان عبارت از همین مرمت عمارات قدما شد - نقد و تصحیح متون. به طور کلی در آنچه به نقد ادبی ارتباط دارد اکثر ادباء عصر همچنان نسبت به سنتهای ادبی پایبندی نشان می دادند. از جمله سید احمد ادیب پیشاوری (۱۳۴۹-۱۲۶۰) که گذشته از شاعری در لغت و حکمت و عربیت تبصری به کمال داشت در نقد و شرح دیوان ناصر خسرو رساله‌یی پرداخت، نامش «نقد حاضر در تصحیح دیوان ناصر» که هر چند نا تمام مانده است مطالب و فواید بسیار در آن هست و توضیحات قیاسی و توضیحات و اصلاحاتی که در نقد دیوان آن شاعر به کار برده است هر چند از جهت موازین علمی چندان ارزش ندارد اما از جهت اشتغال بر فواید ادبی و ذوقی درخور توجه است. حاجی محمد حسین قریب گرکانی معروف به شمس‌العلما (م ۱۳۴۵) که ربانی تخلص می کرد. نیز شاعری سنت‌گرای و ادیبی لغوی بود. کتابی به نام ابدع البدایع در علم بدیع تألیف کرد و نیز رساله‌یی در معانی و رساله‌یی در بیان تألیف نمود و تاریخ شعرایی هم تصنیف کرد که در همه آنها نکات و ملاحظات انتقادی هست - و غالباً مبنی بر مبانی بلاغت و لغت. حاجی سید نصرالله تقوی (۱۳۲۶ ش) که فقیه و حکیم بود در عین حال شاعر و ادیب نیز به شمار می آمد، و گذشته از تصحیح دیوان ناصر - خسرو و چند رساله و کتاب دیگر، کتاب «هنجار و گفتار» را در معانی و بیان تألیف کرد که نیز از جهت بلاغت و لغت نکات و ملاحظات انتقادی در آن هست. حسن وحید دستگردی (۱۳۶۱-۱۲۹۷) که در دوره جنگ اول بین الملل اشعاری بر ضد روس و انگلیس و به طرفداری از آلمانها نشر کرد، در ۱۳۳۶ به طهران آمد و انجمن ادبی ایران، و مجله ارمغان و انجمن حکیم نظامی را بنیاد نهاد. غیر از آثار منظوم و مقالات ادبی و انتقادی بسیار که طی بیست و دو سال در آن مجله نشر داد، وحید در نقد و تصحیح بعضی از متون هم اهتمام کرد که از آنجمله مخصوصاً تصحیح خمسه و دیوان نظامی شامل شرح دقیقی بر ابیات مشکل نظامی بود. دیوان ادیب الممالک فراهانی، دیوان جمال‌الدین اصفهانی، جام جم اوحدی و تعدادی متون منشور را نیز تصحیح و نشر کرد. برخلاف محمد قزوینی که وی طی یک سلسله مقالات در باب «تصحیح لباب‌الالباب» بر شیوه کار او انتقادهای سختی وارد آورد وحید به جای توجه به مقابله متون، در امر نقد و تصحیح متون، به تصحیح قیاسی پرداخت و هر

چند در تنقیح متون سعی وافی مبذول می‌داشت به سبب آنکه اعتنائی به ضبط نسخه بدلها و معرفی نسخه‌های اساس نداشت شیوه کارش از لحاظ علمی چندان مقبول واقع نشد معه‌ذا شیوه او در ترجیح اصلاحات ذوقی و قیاسی بر ضبط اختلافات نسخ، بعدها همچنان مورد تبعیت عده‌یی از پیروانش باقی ماند و هنوز هستند کسانی که در نقد و تصحیح متون به ضبط اختلافات چندان اعتنائی ندارند و ذوق و قیاس خود را درین امر میزان و ملاک معتبر می‌شمارند.

معه‌ذا شیوه‌یی که در نقد و تصحیح متون به عنوان شیوه علمی مقبول واقع شد طریقه‌یی بود که محمد قزوینی (م ۱۳۲۸ شمسی) در تصحیح و نقد متون به کار می‌برد و مبنی بود بر مقابله نسخه‌های معتبر و اجتناب از تصحیحات قیاسی. محمد قزوینی که پدرش از مؤلفان نامه دانشوران ناصری بود، از جوانی بعد از تکمیل تحصیلات قدیمه به اروپا رفت و اقامت ممتد در آن سامان در ذهن او که مایه‌یی قوی از ادب و معرفت داشت تأثیر بسیار کرد. یادداشتهای قزوینی و نامه‌های قزوینی به تقی‌زاده که مربوط به همین ایام اقامت ممتد اروپاست دقت نظر انتقادی و وسعت حوزه کنجکاوی وی را در زمینه‌های مختلف ادب و تاریخ نشان می‌دهد. مجموعه مقالات او نیز که در طی دو مجلد موسوم به بیست مقاله قزوینی جمع آمده است در عین حال از دقت نظر و وسعت تتبع وی حکایت دارد. در مدت اقامت اروپا قزوینی به تشویق و کمک ادوارد براون شرق شناس معروف انگلیسی پاره‌یی متون مهم ادبی گذشته-مثل چهار مقاله نظامی، لباب‌الالباب عوفی، المعجم شمس قیس رازی، و جهان‌نگشای جوینی- را با حواشی و تعلیقات سودمند طبع انتقادی کرد و در بازگشت به ایران نیز کتابهایی چون شدالازار و دیوان حافظ را با شیوه دقیق انتقادی تصحیح و طبع کرد. به علاوه، ضمن عکسبرداری از بعضی نسخه‌های نفیس موجود در کتابخانه‌های اروپا برای تعدادی از آنها مقدمه‌های سودمند نوشت که متضمن ملاحظات مفید انتقادی بود. وی در نقد متون و ضبط مآخذ دقت و احتیاطی نزدیک به سرحد وسواس داشت و از دقتی که در ضبط نسخه بدلها و در حل مشکلات لغوی و تاریخی متون به کار برده است می‌توان میزانی از دقت بیحد و ذوق سلیم محققانه او به دست آورد و در هر حال بی‌هیچ شك می‌توان گفت که قزوینی در

نقد متون قدوه و پیشوای ادیبان جدید ایران است. قزوینی در مورد لغت و زبان با افراطها و تفریطهایی که سبب فساد زبان و موجب الفاظ و لغات نامأنوس فارسی سره یا عبارات و لغات اروپایی در زبان فارسی می شود به شدت مخالفت داشت و کسانی را که سعی می کنند «جمع کلمات عربی از زبان فارسی اخراج شود» انتقاد می کرد. اما در عین آنکه استعمال لغات منسوخ و متروک قدیم فارسی را در ادب امروز نمی پسندید و با آنکه خودش هم گه گاه از استعمال الفاظ نامأنوس عربی ابائی نداشت - غالباً معتقد بود عربی «آب نکشیده» نیز باعث صعوبت فهم فارسی معمولی میشود. از این رو اسلوب فارسی نویسی ساده جمال زاده را در کتاب یکی بود و یکی نبود می ستود و درباره جمال زاده معتقد بود که این کتابش

«نموداری از شیوه انشای شیرین سهل ساده خالی از عناصر خارجی است و اگر چه این سبک انشاء کار آسانی نیست و به اصطلاح سهل ممتنع است ولی معذک فقط این طرز و شیوه است که باید سرمشق چیز نویسی هر ایرانی جدیدی باشد که میل دارد به زبان پدر و مادری خودش چیز بنویسد و نمی خواهد که به واسطه عجز از ادای مقصود خود به زبان فارسی محتاج به دریوزه نمودن کلمات و جمل و اسالیب تعبیر کلام از اروپایی ها بشود چنانکه شیوه ناخوش بعضی از نویسندگان دوره جدید است.»^{۴۶}

اما در نقد، توجه عمده او به تصحیح و نقد متون بود و درین کار همواره نهایت دقت و امانت را رعایت و توصیه می کرد و از مطاوی بعضی دیباچه ها و مقدمه هایی که بر برخی متون نوشته است این مایه دقت و امانت هویدا است. از جمله در مقدمه یی که بر دیوان حافظ نوشته است به لزوم این دقت و امانت اشارت می کند و می گوید:

«به عقیده اینجانب و بر حسب تجربه شخصی او فقط علاجی که برای تهیه طبع نسبتاً متقنی از... کتبی مانند دیوان خواجه و مثنوی مولانا جلال الدین رومی و آثار نظم و نثر سعدی و شاهنامه فردوسی و امثال آنها که از قرنهای باز مابین خواص و عوام اشتهار فوق العاده پیدا کرده و مؤلفین آنها در جمیع ادوار و اعصار محبوب القلوب کافه طبقات انام از عالم و جاهل و عارف و عامی و وضع و شریف بوده اند و در نتیجه نفوذ و انتشار فوق العاده آنها

بین جمع طبقات ناس از قدیم الایام تا کنون دائماً در معرض تصرفات گوناگون نساخ و اصلاحات و تصحیحات قراء قرار گرفته اند. متصور است آنست که باید در صورت امکان نسخه یا نسخی معاصر خود مؤلف والا حتی المقدور چند نسخه که از همه نسخ دیگر نزدیکتر به عصر مؤلف باشد به دست آورد و سپس از روی همان نسخ منحصرأ وبدون هیچ التفاتی به نسخ متأخره اعصار بعد طبعی مکمل و مصحح بانهایت دقت به عمل آورد و از عموم نسخ جدیده چشم پوشیده از آنها جز برای تأیید و ترجیح جانبی بر جانبی در مورد اختلاف بین نسخ قدیمه استفاده ننمود.»^{۴۷}

چیزی که در این تصحیح و مقابله متون، قزوینی از آن وحشت و ابای تمام دارد تصحیحات قیاسی و اصلاحات ذوقی در متن کتاب است و این کار را همه جا و در اکثر مقدمه ها و مقالات خویش نفی می کند و زشت و ناروا می شمارد و در همان مقدمه دیوان حق با اوست که می گوید:

«این طریقه اخیر خلاف سیره علما و مدققین و خلاف امانت و انصاف است چه هیچکس حق ندارد که سلیقه و ذوق شخصی خود را برای عموم ناس حکم قرار دهد و طرز فهم و اجتهاد خود را بر دیگران تحمیل نماید و اجتهاد و قضاوت هیچکس مخصوصاً در امور ذوقیات برای دیگری حجت نیست و هیچکس جز پاره مردم نادان غیر مأنوس به طریقه علمی انتقادی این روش را اختیار نکرده است.»^{۴۸}

والحق خود او در هیچ يك از کتابهایی که نقد و تصحیح کرده است به عمد ازین شیوه و دستور عدول نکرده است و ازین رو از متون قدما هر چه به اتمام او نقد و تصحیح شده است از حیث امانت در ضبط نسخ مزیتی تمام دارد. باری نقد قزوینی که اکثر عبارت از نقد متون و تحقیق در مآخذ قدماست جنبه عینی دارد. و او را در تحقیق و نقد متون، استاد و پیشوای محققان جوانی باید شمرد که بعدها در باب تاریخ ادب و تصحیح متون ادب فارسی، کوشش و اهتمام کرده اند.

بحث از محمد قزوینی اشارتی به سید حسن تقی زاده را نیز الزام می کند. چرا که وی نیز مثل محمد قزوینی - و تا حدی به سبب دوستی و همصحبتهی ممتد و مستمر - در آنچه مربوط به شیوه تحقیق در متون و شیوه درست فارسی نویسی

است، عقایدی مشابه به آراء قزوینی داشت. وی که قطع نظر از جنبه سیاستمداری محققى دقیق بود، در مسایل ادبی محافظه کار بود و به حفظ سنت‌ها علاقه بسیار نشان می‌داد. در بین آثار تحقیقی او غیر از بیست مقاله که ترجمه‌یى از مقالات خارجی اوست، رساله‌ی از پرویز تا چنگیز، تاریخ عربستان، هانی و دین او، و تاریخ علوم اسلامی را باید یاد کرد. کتابی هم در باب گاه‌شماری دارد که حاکی از وسعت اطلاعات او در زمینه علوم ریاضی و نجوم اسلامی است. مجموعه مقالات و سخن‌رانیهای او در دوره مقالات تقی‌زاده جداگانه نشر شده است. در بین تحقیقات ادبی او غیر از مقالات راجع به فردوسی که بعدها پاره‌یى اصلاحات و تصحیحات نیز در آن لازم آمد باید از مقاله شرح احوال ناصر خسرو یاد کرد که در مقدمه دیوان شاعر نشر شده است و به قول بعضی محققان «هنوز بهترین شرح احوالیه است که از برای آن شاعر بزرگ نوشته شده است».^{۴۹} آنچه نظر او را در باب لزوم سنت‌گرایی در مسایل مربوط به ادب و زبان نشان می‌دهد غیر از مقاله اخذ تمدن خارجی، مخصوصاً مقاله لزوم حفظ فارسی فصیح، و مقاله جنبش ملی ادبی است. در مقاله اخیر تقی‌زاده به شدت بر سعی در احیاء لغات مهجور باستانی و برافراستی که در مبارزه با لغات عربی می‌شود و مخصوصاً بر اصراری که بعضی کسان در اخذ و اقتباس لغات اروپایی دارند اعتراض می‌کند و این مقاله قرابت فکر او را با عقاید قزوینی در باب اینگونه مسایل نشان می‌دهد.

ذکر چند تن دیگر نیز از محققان و اندیشه‌وران این دوره در بررسی احوال نقد و نقادی در ایران معاصر ضرورت دارد: محمدعلی فروغی، احمد کسروی، ملک‌الشعرا بهار، و بدیع الزمان فروزانفر.

اما محمدعلی فروغی (م ۱۳۲۱ شمسی) حکیم و ادیب بود و در سیاست و امور راجع به حکومت نیز تجربه و خبرت تمام داشت. از آثار او غیر از تصحیح گلستان و بوستان و غزلیات و قصاید سعدی، و تصحیح رباعیات عمر خیام آنچه از لحاظ ادب و نقادی اهمیت مخصوص دارد آیین سخنوری و رساله پیام من به فرهنگستان را می‌توان نام برد.^{۵۰} سیر حکمت در اروپا نیز در بعضی موارد از نکته‌سنجی‌های ادبی خالی نیست. فروغی در باب بعضی از شعراء نیز تحقیقات انتقادی

کرد که معرف نوعی تعادل بین ذوق و علم است. چنانکه نه فقط از شاهنامه فردوسی خلاصه‌یی در دو جلد و منتخبی در يك مجلد ترتیب داد بلکه در باب فردوسی و شاهنامه او نیز مقاله‌یی انتقادی در قالب يك «مکتوب» نوشت که در مقدمه خلاصه شاهنامه درج است و پرست از فواید انتقادی. در فهم و شناخت آراء حکیم عمر خیام و در بیان ارزش رباعیات او نیز سخنانی دارد که به غایت دقیق و لطیف است چنانکه در باره سعدی نیز به مناسبت نکته‌سنجی‌های حکیمانه کرده است. ذوق معتدل و تحقیق متین، نقادیهای او را مزیتی خاص بخشیده است. در واقع شیوه نقادی او غالباً التقاطی است هم به مبادی ذوق تکیه دارد هم از اصول منطقی و تاریخی بیگانه نیست. نه خشونت فکر اهل لغت و بلاغت را دارد و نه یکسره مثل نقادان باب‌جراید بر ملاحظات اجتماعی و مسلکی مبتنی است. نه متابعت صرف از اسلوب نقد قدماست و نه یکسره تقلید از شیوه نقد امروزی‌نگانست. نقدی متین و معتدلست و در آن، فکر و دقت مانند شور و ذوق جایی و مقامی دارد و به سبب همین جمع بین ذوق و شور نکته‌های او شیرین و بیان او لطیف و آموزنده است و شگفت آنست که با وجود آشنایی کافی به حکمت و ادب اروپایی چیزی از ادب و حکمت اروپائیان در نقد او انعکاس بارز ندارد.

در باب تقلید و اقتباس از ادب اروپائیان مثل سایر امور فروغی رعایت اعتدال را واجب می‌داند و شیوه کسانی را که درین امر به افراط و اغراق گراییده‌اند نمی‌پسندد. از جمله می‌گوید که:

«تقلید و اقتباس به‌طور مطلق عیب نیست ولیکن نباید فراموش کرد که همین اقتباس و تقلید هم شرایط دارد که اگر رعایت نشود مایه افتضاح و خسران است. مثلاً اگر شخص لاغر اندامی جامه خوش‌ترکیبی در بر مرد تنومندی ببیند و عین آن جامه را برای خود تهیه کند و بپوشد خویشتن را آلت خنده خواهد ساخت و اگر در ترکیب آن جامه تصرفی نمی‌خواهد یا نمی‌تواند بکند کمینه اینکه اندازه آن را با اندام خود باید متناسب سازد... یا اگر کسی زبان خارجی آموخت و در آثار نویسندگان آن زبان مغالزه و راز و نیاز با معشوق یا خرده‌گیریهای فلسفی نسبت به امور اجتماعی یا سیاسی یا اقتصادی مشاهده کرد باید فکر کند که آن نویسنده عوالم عشق را سیر کرده و یا علم

اجتماع و اقتصاد و سیاست را آموخته و مدتی در احوال قوم مطالعه نموده است. پس اگر خود او عشق و عاشقی ندیده است وقتی که از سوز و گداز عشق سخن می گوید و وصف وصال و فراق می کند مایه تعجب و خیال می شود که این عوالم را چگونه درك کرده است.^{۵۱}

بدینگونه، فروغی تقلید صرف عاری از اجتهاد را که بعضی ادیبان جوان در آن اوقات می پسندیده اند مضحك و مردود می شمارد اما مطلق تقلید و اقتباس را که متضمن آموختن چیزهای تازه و سودمندست رد و نفی نمی کند منتهی تأکید می کند که هرچه از ادب و فرهنگ اروپایی ها اخذ می شود باید در آن تصرف شایسته کرد تا با حال و مزاج قوم ما مناسب و ملایم افتد و این تصرف نیز نباید اجباری و قهری باشد بلکه به طبیعت و گذاشته شود و به تدریج بر حسب مقتضیات احوال صورت بگیرد. می گوید:

«عزم کردن به اینکه در شعر یا صنعت یا هرچیز دیگر تصرف کنیم بی نتیجه است، بلکه نتایج مضحك می دهد مانند اینکه عاشق شویم یا همت کنیم بر اینکه ناز کدل شویم یا اختراع و اکتشافی در علم و صنعت بکنیم یا بدون اینکه، طبع شعر خود را ورزیده باشیم قلم بگیریم که ارتجالاً شعر بگوییم.»^{۵۲}

در پیام به فرهنگستان، بحثی معتدل و دقیق در باب زبان فارسی دارد. درباره رواج الفاظ بیگانه و هم در مورد فقدان اصطلاحات علمی و فنی دور از تعصب و از روی انصاف سخن می گوید و روش هایی معقول و معتدل جهت تزیین و تهذیب لغت فارسی پیشنهاد می کند. در آغاز آن خاطر نشان می کند که:

«زبان فارسی چنانکه از گذشتگان به ما رسیده است عیبی دارد و نقضی، و از آن رو که ما باید آن را به آیندگان باز بگذاریم خطرهایی در پیش دارد. پس وظیفه ما این است که تا بتوانیم عیب و نقص گذشته را رفع کنیم و خطر آینده را پیش بندی نمائیم.»

بدینگونه، در این رساله از عیب زبان فارسی که آمیختگی با زبان عربی است و از نقص آن که فقدان اصطلاحات و تعبیرات مورد نیازست سخن می گوید، برای رفع عیب آن چاره می جوید و افراط در استعمال الفاظ عربی را نکوهش می کند و فارسی زبانان را از تداول و رواج لغات اروپایی در فارسی بر حذر می دارد و برای

رفع نقص آن نیز چاره می‌جوید و راه‌هایی جهت اجتناب از خطرهایی که در پیش هست پیشنهاد می‌نماید و درین با اعتدال و از روی انصاف سخن می‌گوید. از جمله می‌نویسد که:

«آمیختگی زبان به‌زبانی دیگر، به‌وجهی عیب است و به‌وجهی عیب نیست و اگر محدود به‌حد ضرورت و قسمی باشد که طبیعت زبان را فاسد نکند عیب نیست اما اگر برای عناصر بیگانه در باز باشد چنانکه بی‌حد و شرط داخل زبان شود بسیار عیب است باید از آن دوری جست.»

این تعادل و رعایت شرط و حد معقول در کلام خود او به‌درستی هویدا است. فروغی در باب بعضی شاعران معروف نیز نکته‌سنجی‌های جالب دارد که در خور یادآوری است. از جمله آنجا که در جواب دوستی سخن در باب شاهنامه می‌گوید حق فردوسی را با نهایت لطف و ایجاز ادا می‌کند. جای دیگر در جواب کسانی که در باره مراتب فضلی و ادبی شیخ سعدی و خواجه حافظ اختلاف داشته‌اند و از او خواسته‌اند که رفع اختلاف کند، مطالبی نوشته است که با وجود ایجاز نکات جالب دارد و ذوق نقادی و لطف طبع وی از آن پیداست. می‌گوید:

«شک نیست که آثار شیخ سعدی از حیث کمیت و تنوع بسی بیش از خواجه است. شیخ گذشته از شعر در نثر هم در درجه اول است و کتاب گلستان داغ دل هر گوینده است و از خواجه نثری باقی نمانده است در شعر هم که نظر کنیم خواجه فقط غزل سروده است و قصاید و مثنویاتش کم و کیفاً چندان اهمیتی ندارد اما شیخ به‌ویژه نثر از شاهکارهای بی‌نظیر دنیاست قصایدش هم به‌سبب عنصری و انوری و امثال آنها نیست و به‌این جهت از نظر بعضی چندان وقع ندارد حق اینست که از نفیس‌ترین آثار ادبی است و همین که مقلد کسی نشده است مزیت اوست. غزل‌های شیخ هم در فصاحت و سلامت و روانی و شیرینی چنانست که هیچ گوینده به‌پایه او نمی‌رسد. مقداراً هم بیش از غزل‌های خواجه است پس اگر این ملاحظات را در نظر بگیریم مقام شیخ سعدی بالاتر میشود خاصه اینکه زماناً هم بر خواجه مقدم است و البته خواجه حافظ از او اقتباس و استفاده بسیار کرده و این فقره از اشعارش پیداست... اما در کلام خواجه حافظ هم مزایایی هست که منحصر به‌خود

اوست: وسعت ذهنش، بلندی نظرش، شرح صدرش، علو همتش، بزرگی روحش، مضامین و معانی بلندش، حکمت و عرفان دلپسندش، تسلی بخشیش، امیدوارسازیش، لطافت و عذوبت بیانش، حسن مناسبتی که در الفاظ و معانی رعایت می کند، زبردستی که در صنعت بی تکلف به خرج می دهد... بالاخره اگر آقایان نصیحت مراقابل استماع می دانند این است که لازم نیست در غزل سرایی در مقام محاکمه میان سعدی و حافظ بر آیند زیرا اگر انصاف باشد حکم نمی توان کرد باید هر دو را مغتنم شمرد و خواند و از عمر تمتع بر گرفت.»^{۵۲}

نیز از کسانی که در نقد و نقادی شیوه‌ی خاص داشت و ذکری از آنها در اینجا ضرورت دارد کسروی تبریزی است که در سنه ۱۳۲۴ شمسی در محکمه‌ی بردست متعصبان مذهبی به قتل رسید. سید احمد کسروی مورخ و محقق و لغوی و هواخواه اصلاحات اجتماعی و مذهبی بود. در آغاز حال در معارف اسلامی تا حدی تعصب داشت اما از اوایل دوران پهلوی به تجدد گرائید. در مجله پیمان که به سال ۱۳۱۲ شمسی به نشر آن پرداخت یکچند با نفوذ تمدن اروپایی و با توسعه صنعت و ماشین به مخالفت برخاست و مفاسد و فجایع تمدن مغربزمین را به اعتقاد خویش انتقاد کرد. بعد از آن به مبارزه با خرافات پرداخت و اندک اندک این کار به مبارزه با شعر و ادب و حتی با عقیده و مذهب منتهی شد و کسروی درین مطالب چندان به مبالغه گرایید که سرانجام جان برسر این کار نهاد. این مطالب و مقاصد را کسروی در روزنامه چرچم و دیگر آثار خود با زبانی عجیب که از لغات عربی خالی و از الفاظ مجعول و نامأنوس فارسی پر بود بیان می کرد و این زبان نامفهوم عجیب و مبالغه انگیز خویش را نیز «زبان پاک» نام نهاد. در مبارزه با خرافات و بدآموزیهای شیخان و صوفیان و شاعران چندان مبالغه کرد که جشن کتابسوزان گرفت و کتابهایی را که به گمان او مایه فساد و ضلال نسل جوان مملکت بود به آتش افکند. این کارشگفت و فجیع او داستان ساوونارولا راهب فلورانس را تجدید کرد که نسخه‌های کهنسال یونانی را در عهد رنسانس به آتش سوزاند. نقد کسروی، تند و نیشدارست و اساس آن بر مبانی اخلاقی و اجتماعی متکی است شاعری در نظر او با قافیه‌بندی تفاوت ندارد و ازین رو بی آنکه به عوالم ذوق و هنر توجهی کند آن را یکسره کاری عبث و مهمل می شمرد. از شاعران قدیم جز فردوسی که مقام او را در اکثر موارد

می ستاید هیچکس در نظر او ارجی و مقامی ندارد. خیام و سعدی و حافظ و دیگران را یکسره نفی می کند و به بداندیشی و بدآموزی متهم می دارد. حافظ را با لحنی تند و زننده انتقاد می کند و او را «حافظ روسیاه» می خواند و می گوید که او «تنها به آن بسنده نکرده که عمر هدر سازد و زندگانی با بیهوده گویی به سربرد يك رشته بدآموزیهای زهرناك را نیز در سخنان خود گنجانیده» است. این بدآموزیهای زهرناك چیست؟ کسروی با استشهاد به پاره‌یی اشعار خواجه این بدآموزیها را بر می شمرد و می گوید که حافظ «ستایش‌های گزافه آمیز بیرون اندازه از باده نموده» و «از جهان نکوهش‌های بسیار نموده» و «جبریگری را پیایی پیش می کشد. تو گویی حافظ مأموریت داشته که به مردم درس جبریگری بدهد» و نیز «زبان درازیهایی به خدا می کند». ^{۵۴} اما تنها حافظ نیست که باینگونه جرم‌ها مورد خشم و نفرت کسروی واقع شده است. شاعران دیگر نیز که نزد او همه اندیشه «صوفیگری و جبریگری» داشته اند همچنان در نظر او بدآموز و سیاه رو شده اند. صوفیگری در نظر کسروی با گزافه گویی و بیکارگی تفاوت ندارد. می گوید «صوفیگری مردم را سست و تنبل و بیغیرت گردانیده جهان را از آبادی باز می دارد» و

«بیکاری و خانقاه نشینی که صوفیان برگزیده اند گناه بزرگی از ایشان است» و باز تأکید می کند که «يك گناه دیگر از صوفیان دشمنی است که با «خرد» نشان داده اند... آنان چون کارهاشان بیخردانه بوده دشمنی با آن نشان داده اند و زبان باز کرده به نکوهشها پرداخته اند». ^{۵۵}

درین نقادیها چنانکه پیداست کسروی قاضی نیست مدعی است و چون همه امور عالم را با مقیاس دریافت ناقص و دانش محدود خویش می سنجد طبیعی است که هرچه را با میزان ذوق و فهم خود او موافق نباشد نادرست بپاسد. تنها ادبیات ایران نیست که در نظر او سراپا بدآموزی و کژاندیشی است ادب اروپایی هم در نزد او ارج و بهایی ندارد. می گوید:

«اروپائیان سودهایی برای رمان می شمارند بلکه مدعی اند که می توان ازین راه مردم را برپا کدلی و رستگاری برانگیخته اخلاق آنان را تصفیه نمود. با همه اینها من رمان را کار بیهوده می دانم و نوشتن و خواندن آن را جز تباه ساختن عمر نمی شمارم. من افسوس دارم که بیهوده کاریهای غرب به این آسانی

در شرق رواج می‌یابد و در اندک زمانی به همه جا می‌رسد. اروپا هر چه می‌گوید بگوید و هر چه می‌کند بکند برای نیک و بد هر چیز باید سود و زیان آن را در ترازوی خرد سنجید و از رمان ما جز زیان نتیجه دیگر سراغ نداریم.^{۵۶} اما کسروی از رمانهای فرنگی نیز در واقع جز بعضی داستانهای الکساندر دوما و آناتول فرانس را ظاهراً ندیده است. می‌گوید:

«یکی از رمان‌نویسان معروف آناتول فرانس است این مرد چه اندرزهایی به جهانیان دارد؟ آیا جز سرسام و یاوه‌بافی از سراسر کتابهای او چیزی به دست می‌آید؟ نادانک چنان قافیه را باخته که هر فصلی از کتابش رنگ دیگری دارد... الکساندر دوما چه پندهایی به مردم داده؟ آیا جز این است که او و رفیقش آناتول هزارها بلکه ملیونها زن و مرد را از پاکدامنی محروم ساخته‌اند.»^{۵۷}

باری، نقد کسروی از جهت مبادی و اصول شبیه نقد اجتماعی و اخلاقی حکماء یونان قدیم و پیوریتن‌های انگلستان است اما از جهت شیوه بیان تند و سخت و گزنده است و نقد کسانی مانند زوئیلوس یونانی را به خاطر می‌آورد و در همه حال نقدی سرد و خشن و تندست و حکایت از تقید زیاد نویسنده به مبادی اخلاق و از دوری او از عوالم ذوق و هنر دارد.

محمد تقی بهار معروف به ملک الشعرا (۱۳۷۰-۱۳۰۴ ق)، گذشته از شاعری در نقادی نیز قریحه‌عالی داشت. نه فقط در مسأله راجع به نوجویی و سنت‌گرایی نوعی تجدد معتدل را توصیه می‌کرد بلکه مخصوصاً شعروادب را همچون وسیله‌ای برای تهذیب و اصلاح احوال عامه تلقی می‌کرد و این نکته نیز در تحوای که در دوران جدید پیش آمد او را به همین تجدد معتدل سوق می‌داد. در آنچه به مباحث راجع به نقد ادبی مربوط است ملاحظات او در باب اوصاف شعر خوب، تأثیر محیط در ادبیات، تحول سبک‌ها در شعر و نثر، بررسی مکتب‌های ادبی، و مخصوصاً در باب شناخت شاهنامه و منابع آن اهمیت خاص دارد و اینهمه، معرف قریحه نقادی اوست. ملک الشعرا گذشته از چند مقدمه که بر بعضی متون قدیم نوشت تحقیقاتی هم در شناخت سبک‌ها و اسلوبهای نظم و نثر فارسی کرد که از آنجمله سه مجلد در تاریخ تطور نثر فارسی به نام سبک‌شناسی طبع و نشر شده است و در

تضاعیف آن ملاحظات انتقادی جالب هست. در باب تطور شعر نیز یادداشت‌هایی داشته است که جز پاره‌یی اجزاء از آن انتشار نیافته است. از نمونه‌های نقادی او مقدمه‌یی است که بر دیوان پروین اعتصامی نوشته است و حکایت از قوت فکر و دقت نظر او دارد. نیز سلسله مقالاتی به نام «شعر در ایران» از او باقی است که متضمن اطلاعات و تحقیقات در شعر قدیم ایران است و وسعت اطلاعات نویسنده را درین زمینه نشان می‌دهد. مقالات دیگر بهار، غیر از آنچه مربوط به مسایل اجتماعی و سیاسی است، به پاره‌یی مسایل کلی ادبی ارتباط دارد و مجموعه آنها که در مجلات و روزنامه‌های مختلف انتشار یافته است بعدها تحت عنوان «بهار و ادب فارسی» در دو مجلد منتشر شده است.^{۵۸}

در بین تربیت‌یافتگان مکتب قدما بدیع الزمان فروزانفر (۱۳۴۹ شمسی) محقق کم‌مانند بود که بدون آشنایی با فرهنگ و ادب اروپایی توانست از شیوه نقد قدما چیزی موافق احتیاجات عصر خویش به‌وجود بیاورد. بدیع الزمان که خود شاعر و محقق استاد بود در نقادی شیوه‌یی دقیق و متین به کار برد و با جمع بین ذوق و علم نقدی لطیف و قوی پدید آورد. اولین مقالات انتقادی او که در سالهای ۱۳۰۹ و ۱۳۱۰ شمسی در مجلات طهران منتشر شد و مشتمل بر مناقشاتی در باب بعضی تحقیقات محمد قزوینی و عباس اقبال بود قدرت قریحه او را در نقادی نشان می‌داد. چندی بعد در کتابی به نام «سخن و سخنوران» اشعار قدما را با توجه به موازین علم بلاغت به محك نقد زد و درین باب ملاحظات دقیق و تازه عرضه کرد. تبحر در کتب ادب و احاطه بر اشعار و دواوین عرب به او این فرصت را داد که در سرقات قدما بحث و تأمل کند و تأثیر و نفوذ مضامین اشعار عرب را در سخن شاعران فارسی‌زبان بسنجد و تحقیق کند. اما دقت او در نقد اشعار قدما به همین مقدار محدود نماند بلکه با تعمق در تاریخ و تذکره‌ها سعی کرد احوال اجتماعی و مقتضیات محیط و روزگار شاعران را نیز درك و توصیف نماید و اینگونه سخن-سنجی که در بین قدما تقریباً بی سابقه بود، شیوه نقادی او را تا حدی به شیوه نقد محققان فرنگی نزدیک نمود و نمونه اینگونه نقادیها را در تقریرات و دروس «تاریخ ادبیات» او به خوبی می‌توان دید. در سالهای اخیر عمر اکثر اوقات فروزانفر مستغرق تحقیق در اشعار و احوال مولانا جلال‌الدین بلخی گردید و غیر از رساله محققانه

او در باب مولوی، طبع دیوان کبیر، نشر معارف بهاء ولد، و معارف محقق تریدی، تألیفی تازه‌یی را نیز در باب شرح مثنوی شریف آغاز کرد که مجال اتمامش را نیافت. کتابی هم در شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار نیشابوری دارد که نیز دنباله‌اش ناسا تمام ماند. مجموعه مقالات بدیع الزمان فروزانفر، که شامل دو مجلد است^{۵۹} معرف وسعت نظر او در مسایل ادبی و تحقیقی است. در نقد و تصحیح متون آثار قدما نیز فروزانفر مانند محمد قزوینی دقت و امانتی نزدیک به سرحد و سواس به کار برد اما ذوق لطیف او در حل بسیاری از مشکلات نسخ راهنمای او در تصحیح گشت.

بعد از انقراض قاجاریه که دوره جدیدی در تاریخ و فرهنگ ایران آغاز گشت در دنبال توسعه مدارس، و ارتباط بیشتر با اروپا و همچنین به سبب نفوذ و اعتلاء طبقات میانه‌حال و بورژوا در امور مربوط به حکومت و اداره، عوامل تازه‌یی در ادب و فرهنگ ایران روی نمود و تدریجاً هوای تجدید و احیاء مفاخر باستان در خاطرها راه یافت. گذشته ایران، تحت تأثیر توسعه غرور ملی، نمونه حد اعلای عظمت و قدرت تلقی گشت. اکتشافات مستمر باستانشناسان در زمینه تاریخ و تمدن باستانی همواره با قدری مبالغه مورد تقدیر و تعظیم شد. زبان پهلوی و ادب مزدیسنان توجه پاره‌یی از فضلا را به خود جلب کرد. نه فقط ابراهیم پور-داود بعضی اجزاء اوستا را به کمک ترجمه‌های اروپایی به فارسی نقل کرد بلکه درین دوره به ادبیات و زبان پهلوی نیز توجه زیادی مبذول گشت و کسانی مانند ملک الشعرای بهار، رشید یاسمی، احمد کسروی، و صادق هدایت به ترجمه بعضی متون پهلوی اهتمام نمودند. در دنبال این جریان اندیشه لغت‌سازی پدید آمد و فکر پیراستن زبان فارسی از لغات عربی قوت گرفت. مقاله‌ها و رساله‌ها درین باب انتشار یافت و سرانجام انجمنی به نام فرهنگستان پدید آمد تا درین کار اهتمام و نظارت کند. اندک اندک مجامع و انجمنهای دیگر نیز تأسیس یافت. جشنهای هزاره و هفتصده به یادگار فردوسی و سعدی منعقد گشت. درینگونه جشنها البته بحثهای انتقادی در باب شاعران و نویسندگان مکرر پیش می‌آمد و هرچند بنای کار بر ستایشهای مبالغه‌آمیز بود، در شناخت واقعی آثار آنها نیز نتایج قابل ملاحظه حاصل می‌شد.

نیز از جملهٔ بحث‌هایی که درین ایام در محافل ادبی مطرح می‌شد بحث درباب ارزش و مقام شاعران بود. از جمله درمجلهٔ ارمغان يك چند بحثی بود درین باب که اشعر شعرای دو قرن اخیر کیست؟ و کسانی که درین بحث شرکت کردند بعضی قاآنی را برتر شمردند بعضی ادیب الممالک را، برخی فروغی بسطامی و سروش اصفهانی را ترجیح دادند و عده‌یی هم از نشاط و صبا و یغما نام بردند. اما این داوریه‌ها البته پایهٔ استواری نداشت و برذوق و سلیقهٔ نویسندگان آنها متکی بود. یک‌چند نیز درمجلهٔ «مهر» این بحث پیش آمد که بزرگ‌ترین شاعران ایران کیست و کسانی مانند سعید نفیسی و رشید یاسمی و لطفعلی صورتگر و علی دشتی و دیگران درین بحث وارد شدند و هریک رای خویش را درین باره بیان کردند. نیز از جمله فوایدیکه از مباحث انتقادی درین دوره حاصل گشت مشاجراتی بود که در مسایل ادبی در بین فضلاء پدید آمد که از آن میان مشاجرات بین بدیع الزمان خراسانی (فروزانفر) و عباس اقبال را درباب اغلاط و اشتباهات محمد قزوینی در حواشی چهار مقاله، و مشاجرات بین محیط طباطبائی و ملک الشعرا بهار را درباب شهاب ترشیزی می‌توان یاد کرد. نیز از مقالات مفید انتقادی که درین دوره در مجلات نشر یافت انتقادات سید محمد فرزانه را بر کلیله و دمنه طبع میرزا عبدالعظیم خان قریب و مقالات وحید دستگردی را در تصحیح لباب الالباب و انتقادات حسین مسرور را بر متن و حواشی دیوان ناصر خسرو می‌توان نام برد.

شیوهٔ تحقیق محمد قزوینی در نقد متون، برای تعدادی از محققان جوان‌تر همچون مکتبی تلقی شد که هر چند همهٔ آنها غالباً دقت و حوصلهٔ قزوینی را در جستجو و مقابلهٔ نسخ یگانه راه دست یافتن به يك نسخهٔ مصحح و منقح معتبر می‌شمردند لیکن در عمل، خودشان آن اندازه دقت و وسواس را در تمام مراحل تصحیح به کار نمی‌بستند. چنانکه دیوان معزی و تاریخ طبرستان که عباس اقبال تصحیح کرد، دیوان مسعود سعد که رشید یاسمی در نقد و مقابلهٔ آن اهتمام کرد، و دیوانها و متون متعددی که سعید نفیسی تصحیح نمود هیچ يك چیزی از آن مایه سعی و دقت که در نزد محمد قزوینی معمول بود ارائه نمی‌کرد. فقط احمد بهمنیار در تصحیح تاریخ بیهق، علی اکبر فیاض در تصحیح تاریخ بیهقی، و مجتبی مینوی در تصحیح کلیله و -

دمنه و ترجمه سیرت جلال الدین دقت و حوصله محققانه نشان داده‌اند. سایر محققان نیز، قطع نظر از مسامحه‌یی که احیاناً در شیوه تصحیح متون به کار برده‌اند غالباً در آنچه مربوط به تاریخ ادبی و تحقیق در احوال شاعران و نویسندگان است توفیق قابل ملاحظه‌یی داشته‌اند. درست است که درین زمینه نیز تحقیقات اکثر آنها که مبتنی بر نقل مندرجات مآخذ، و طبقه‌بندی اطلاعات پراکنده در باب نام و لقب و تاریخ تولد و وفات و تعداد نسخه‌های موجود آثار نویسندگان مورد نظرست با آنچه امروز نقد ادبی نام دارد خیلی فاصله دارد لیکن غالب این بررسی‌ها موادی است برای کسی که بخواهد در باب آن نویسندگان به بحث انتقادی به مفهوم امروزی دست بزند. در نقد تعدادی از این نویسندگان، شیوه نقد قدما با برخی مبانی و موازین نقد فرنگی جمع و تلفیق شده است: این شیوه نقادی مبتنی بر لزوم حفظ سنن قدما و ضرورت اخذ بعضی از مبادی ادب و نقد فرنگی بود. کسانی مانند رشید یاسمی، دکتر قاسم غنی، عباس اقبال، سعید نفیسی، و دکتر رضا زاده شفق که به این شیوه‌ها تمایل داشتند غالباً در عین آشنایی با ادب و فرهنگ فرنگی از ادب قدیم ایران نیز بهره‌ وافی داشتند. رشید یاسمی (م. ۱۳۳۰ شمسی) شاعر و ادیب و مورخ بود و با شعر و ادب اروپایی آشنایی تمام داشت. خود وی غیر از شاعری به نقد ادبی نیز توجه خاصی نشان می‌داد. از آثار او رساله‌یی است در شرح حال ابن یمن و رساله‌یی دیگر در شرح احوال سلمان ساوجی. گذشته از اینها، مقالات و تحقیقات ادبی جالب نیز در مجلات معروف به قلم او انتشار یافت که حاکی از آشنایی او با ادب قدیم ایران و ادب اروپا هر دو بود. در رساله شرح احوال سلمان ساوجی رشید در جستجوی نقدی عینی بود. چنانکه وقتی بر اشعار آن شاعر خرده‌یی چند می‌گیرد فوری می‌نویسد: «این معایب به قدری در اشعار سلمان کم و نادرست که حق این بود از ذکر آنها صرف نظر میشد ولی برای ما که می‌خواهیم شاعر را چنانکه هست نه آنطور که می‌خواهیم باشد نمایش دهیم اغماض ازین لغزشها سزاوار نبود». این علاقه و اشتیاق به نقد عینی از کتاب دیگر رشید به نام آیین نگارش تاریخ نیز هویدا است و نکات و ملاحظاتی در آن کتاب هست که از جهت نقد تاریخی جالب و مهم است. ادبیات معاصر وی نیز از فواید انتقادی مشحونست اما آن نقد عینی که رشید در اوایل حال در جستجوی آن بوده است درین کتاب

مشهود نیست. دکتر قاسم غنی (م ۱۳۳۱ ش) هم با آنکه طبیب بود به شعر و ادب و عرفان رغبت وافر داشت و تاحدی تحت تأثیر ارشاد و تربیت محمد قزوینی بود. وی به حافظ و خیام توجه خاص داشت و نیز به آنا تولفرانس نویسنده فرانسوی علاقه می‌ورزید. در تاریخ عصر حافظ کتابی تألیف کرد و با محمد قزوینی در تصحیح دیوان حافظ مساعدت نمود. به سبب علاقه به حافظ و به جهت تبیین افکار و عقاید عرفانی او به تألیف کتابی در تاریخ تصوف نیز اهتمام نمود. نکات و ملاحظات انتقادی در این کتابهای او بسیارست و علی‌الخصوص در آخرین اثری که از او باقی ماند و بحثی در تصوف نام یافت فواید انتقادی جالبی در باب شعر و شاعران هست. دکتر غنی در طبع و تصحیح رباعیات حکیم عمر خیام نیز با محمد علی فروغی و در تصحیح تاریخ بیهقی با دکتر علی اکبر فیاض همکاری کرد. نیز پاره‌یی از آثار آنا تولفرانس را به فارسی ترجمه کرد و در نقد احوال و آثار او هم مقاله جالبی نوشت. همچنین خطابه معروف بوفون نویسنده فرانسوی را نیز که در تعریف سبک و اسلوب نویسندگی است به فارسی در آورد. عباس اقبال (م ۱۳۳۴ شمسی) مورخ و محقق بود و مخصوصاً به تاریخ سلاجقه و مغول، و همچنین به تاریخ قاجاریه علاقه خاصی داشت. در شیوه فارسی سلیقه‌یی شبیه به طرز فکر محمد قزوینی و سید حسن تقی‌زاده داشت و از افراط و تفریط احتراز می‌کرد. از شاعران گذشته مخصوصاً به سعدی علاقه خاص داشت و سهولت بیان و لطافت ذوق او را تحسین می‌کرد. نشر حدایق السحر رشید و طواط، طبقات الشعراء ابن معتز، و تمة الیتیمه ثعالبی عنایت او را به مسایل مربوط به نقد ادبی نشان می‌دهد. سعید نفیسی (م ۱۳۴۵ شمسی) غیر از تصحیح و مقابله تعداد زیادی از متون تاریخ و ادب قدیم مقالات و رسالات بسیاری نیز در شرح احوال و آثار شعرای گذشته نوشت که ذکر نام آنها خود فرصتی جداگانه می‌خواهد. ملاحظات انتقادی او نه فقط درباره شعرای ایران بلکه نیز شامل بحث در باب بعضی نویسندگان اروپایی بود، و کثرت و تنوع آنها وسعت حوزه کنجکاوی نویسنده را در مسایل ادبی نشان می‌دهد. دکتر رضا زاده شفق (۱۳۵۰ شمسی) که ذوق فلسفی و عرفانی نیز داشت مخصوصاً به بررسی در تاریخ ادبیات علاقه نشان داد و تاریخ ادبیات ایران وی، در عین حال از قریحه نقادی نویسنده حکایت دارد.

به طور کلی چندتن از ادیبان این دوره کوشیدند تا نقد ادبی را حتی المقدور به شیوه و اسلوب نقد اروپایی نزدیک کنند و اسلوب این نقادان گه گاه از شیوه کار نقادان اروپایی مایه می گرفت. از آنجمله محمد ضیاء هشتروندی در منتخبات آثار معاصرین ملاحظات انتقادی جالب و سودمندی در باب بعضی شاعران و نویسندگان معاصر اظهار کرد. این ملاحظات کوتاه که هم از جهت اصول و مبانی و هم از لحاظ طرز بیان به شیوه نقادان فرانسوی بود بر بعضی شاعران عصر گران آمد اما بی هیچ شک در ارزیابی آثار کسانی مثل پروین اعتصامی، و نیمایوشیج ملاحظات وی درخور توجه بود. لطفعلی صورتگر (م ۱۳۴۸ ش) هم که شاعری مشهور بود غیر از مقالاتی که در مباحث کلی مربوط به نقد ادبی در مجله «مهر» نشر کرد کتابی نیز در باب عقاید و آراء نقادان یونانی و اروپایی نوشت به نام سخن سنجی که در واقع اولین کتاب مستقل فارسی درین باب به شمار می آید.

مقارن شهریور ماه سال هزار و سیصد و بیست شمسی که جریان جنگ دوم بین المللی و حضور متفقین در ایران، جو روحی تازه‌یی به وجود آورد پاره‌یی حوادث را سبب گشت که با جزر و مد آنها ادبیات ایران شیوه‌های تازه‌یی را آزمود و اینهمه، ادبی سی ساله اخیر ایران را تحرك و تنوعی بی‌سابقه بخشید. صادق هدایت (م ۱۳۳۰ ش) و نیمایوشیج (م ۱۳۳۸ ش) در سراسر دوران اخیر همچون رهبران واقعی نهضت نوجویی ادبی ایران تلقی شده‌اند. هدایت که نویسنده داستانهای کوتاه بود و سالها قبل در مجموعه غ و غ ساها ب به کمک مسعود فرزاد اسالیب قدما را مسخره کرده بود، درین دوره طی مقالاتی چون ترانه‌های خیام و پیام کافکا نمونه‌های تازه‌یی از نقد ارائه داد. نیمایوشیج که راه‌گشای واقعی نهضت «شعر نو» در ایران به شمارست در «ارزش احساسات» و «حرفهای همسایه» مبانی نظری این مکتب تازه را بنیاد نهاد. در بین سایر نویسندگان و شاعران این دوره دکتر پرویز ناتل خانلری با نشر مجله سخن تأثیر جالبی در اذهان يك دوانسل از نویسندگان جوانتر باقی گذاشت و دکتر محمد معین (م ۱۳۵۰ شمسی) مخصوصاً در آنچه به تحقیقات ادبی و لغوی ارتباط دارد سرمشق آموزنده‌یی به نسل‌های جوانتر داد. دکتر غلامعلی رعدی آذرخشی ضمن خطابه ورود به فرهنگستان پاسخی قاطع به نكوهشگران ادبیات

سنتی ایران داد و مجتبی مینوی در آنچه به مشاجرات ادبی مربوط است با مقالات و انتقادات خود لزوم رعایت منطق و عدالت را خاطر نشان نمود. بعضی شاعران مثل فریدون توللی، نادر نادرپور، اخوان ثالث و احمد شاملو در مقالات جداگانه یا در مقدمه‌هایی که بر آثار خویش نوشتند ملاحظات دربارۀ شعر امروز و حدود نوگرایی اظهار کردند. در زمینه نقد و تحقیق ادبی تمایلات گونه‌گون همچنان مجال جلوه یافت از جمله مجتبی مینوی در مقالات خویش - که چند مجموعه از آنها تحت عنوان «پانزده گفتار»، «فرهنگ و زبان» و «نقد حال» نشر شده است - غالباً نوعی طرز تلقی سنت‌گرای ادیبانه ارائه کرد، علی‌دشتی در آنچه راجع به خیام، سعدی، مولوی، حافظ و خاقانی نوشت نوعی نقد تأثرنگاری را عرضه نمود.^{۶۰} آثار تعدادی از محققان، نقادان، و مقاله‌نویسان دیگر در طی سالهای اخیر مخصوصاً شور و نشاط تازه‌یی را در نقد ادبی ارائه می‌کند و شك نیست که ارزیابی درست این شور و نشاط تازه نیاز به فاصله زمانی بیشتر و مجالی افزون‌تر دارد.^{۶۱}

Acc
59419

Call No.....

Date...24...3-67.....

Account No.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

انواع گونه‌گون نقد ادبی که در ضمن بررسی ادبیات انتقادی عصر ما از آنها سخن در میان می‌آید نه فقط نشانه وجود ویژگی‌های مشترک در آثار دسته‌هایی از منتقدان به‌شمار تواند آمد بلکه مخصوصاً طرز تلقی نقادان مختلف را از مفهوم ادبیات و از نقش و وظیفه (Function) آن نشان می‌دهد. به علاوه اختلاف این انواع نقادی غالباً ناشی است از گرایشهای مختلف فلسفی در نزد منتقدان و از اینکه زمینه فکر آنها بر فلسفه‌های جزئی مبنی باشد یا بر فلسفه‌های نسبی و انتقادی. در واقع این گرایش‌های فلسفی در نحوه توجیه و تفسیری که منتقدان از آثار ادبی عرضه می‌کنند تأثیر دارد و در فهم اقوال و احکام منتقدان همواره باید به این نکته توجه تام داشت.^۱ می‌توان گفت هیچ منتقدی تا وقتی پدیده ادبی مورد نظر را در چهارچوبه «واقعیات» نگذارد نمی‌تواند آن را به درستی ارزیابی کند و این «واقعیات» نیز برای هر کس چیزی جز مجموع آنچه جهان‌بینی یا بینش فلسفی او خوانده می‌شود نیست. بدینگونه فلسفه هر منتقد - خواه فلسفه‌ی تبیین یافته باشد یا فلسفه‌ی اعلام نشده - در آنچه حاصل نقد اوست تأثیر انکارناپذیر دارد و البته با توجه به همین طرز تفکر و جهان‌بینی خاص است که يك منتقد ممکن است اثر ادبی را فقط از نظر گاه سنت‌ها و اصول ادبی بنگرد یا آنکه برای نفوذ در دنیای «صاحب اثر» راه مباحث مربوط به جامعه‌شناسی، روانشناسی، یا تاریخ را در پیش گیرد. در حقیقت از همین جاست که انواع گونه‌گون نقادی - روانشناختی، اخلاقی، جامعه‌شناختی، و جز آنها - در نقد ادبی پیدا می‌شود. حتی آنچه نقد زیباشناختی نام دارد و آنگونه که والتر پاتر در مقدمه کتاب دینانس خویش خاطر نشان می‌کند در آنگونه نقادی اولین قدم منتقد آنست که تأثر و احساس خود را در برخورد با آنچه موضوع نقد اوست

بازشناسد و به صراحت و بدون استعانت از امور دیگر بیان کند خودناشی از نوعی جهان‌بینی فلسفی است و در واقع مبتنی است بر استقلال حس زیباشناختی و عدم تعلق آن به امور دیگر. نقد تأثر‌نگاری هم آن‌گونه که آناتول فرانس آن‌را مبنای کار خویش می‌شناخت و آنرا فقط عبارت از بیان احساسات و تأثرات منتقد در برخورد با شاهکارهای ادبی می‌دانست در حقیقت مبتنی بود بر جهان‌بینی خود او - شك و نسبیت‌گرایی. برای آناتول فرانس حتی دین و ترقیات علمی نیز جز خواب و خیال تلقی نمی‌شد و با آنکه باشور و حرارت از افکار اجتماعی سخن می‌گفت عقل او در واقع به هیچ نقطه اتکابی که شك و نسبیت‌گرایی آن را متزلزل نسازد دست نمی‌یافت. چنین جهان‌بینی در نزد هر کس دیگر جز آناتول فرانس نیز اگر می‌خواست زمینه فکر نقادی واقع شود جز شیوه نقد تأثر‌نگاری (Impressionnisme) چه چیزی می‌توانست به وجود آورد؟ چنانکه آنچه نیز نقد «عینی» (objective) خوانده می‌شود و فی‌المثل در نزد کسانی چون تن و برونتیر مطلوب اصلی منتقد محسوبست خود ناشی از اعتقاد منتقد به امکان نیل به یقین علمی و تحقیقی، از طریق تجربه و استقراء است و اذهانی که در امکان حصول قطع و یقین جز می‌تردید ندارند طبیعی است که در بررسی و شناخت آثار ادبی نیز دنبال «نقد عینی» باشند. همچنین آنچه نزد کسانی چون ریچاردز و الیوت و امپسون مبنای تصور «نقد نو» یا «نقد مبنی بر تفسیر»^۲ قرار دارد و اساس آن عبارت از مطالعه دقیق (Close Reading) متن ادبی و سعی در استنباط مفهوم واقعی آن از روی اقتضای دلالات مربوط به معنی (Semantics) هست و البته قبول آن در معنی آنست که منتقد شناخت واقعی يك پدیده ادبی را به کلی از شناخت منبع یا محیط اجتماعی یا عقاید و افکار نویسنده جدا و ممتاز تلقی می‌کند، در واقع مبتنی بر این طرز تفکر فلسفی است که آثار ادبی به‌طور جداگانه و قطع نظر از عوامل مربوط به پیدایش آنها هویت و موجودیت مستقل دارند، و در حقیقت اثر ادبی امری واحد و مستقل و آلی (Organic) است نه امری که از دو جزء مستقل و متمایز لفظ و معنی درست شده باشد و البته شك نیست که این طرز تلقی از اثر ادبی، می‌بایست بر مفهوم استقلال احساس هنری - نظیر آنچه در کلام والتر پاتر گذشت - مبتنی باشد و این نیز نوعی جهان‌بینی است که در تاریخ ادب و فلسفه سابقه‌ی طولانی دارد - هم در غرب و هم در شرق.

بدینگونه، نه فقط تمام مکتب‌های عمده ادبی بلکه تمام شیوه‌های مهم مستقل نقادی نیز بیش و کم از منبع جهان‌بینی فلسفی و فلسفه‌های جاری سیراب شده‌اند و منتقدان غالباً دانسته یا ندانسته جهان‌بینی‌هایی را که خود بدان وابسته بوده‌اند در شیوه نقادی یا در حاصل نقد خویش منعکس کرده‌اند.^۲ در واقع، وقتی تاریخ واقعی نقد ادبی با نام ارسطو آغاز می‌شود نباید تعجب کرد که جهان‌بینی ارسطو مبنای واقعی مکتب کلاسیک اروپائی و در عین حال اساس نقد عهد رنسانس تلقی شود. جهان‌بینی ارسطو در واقع فلسفه‌ی جزمی، تعقل‌گرایی، و واقع‌بین است که در آن هر واقعیت که قابل ادراک است تابع نظام و قانونی لایتغیر است که رشته علمت و معلول آن را بنحوی با آن قانون و نظام لایتغیر پیوند می‌دهد و جایی برای تضاد و اتفاق باقی نمی‌گذارد. پس شعر و ادب هم که يك واقعیت موجود است مثل هر امر مشابه دیگر، ناچار تابع نظام و قاعده علمت و معلول است و برای شناخت واقعی آن - که نقد ادبی در واقع همانست - می‌بایست ذهن منتقد انواع شعر و ادب را بررسی کند، اوصاف مشترك آن انواع را بشناسد، و ویژگی‌های آنها را تشخیص نماید. نه فقط فن شعر ارسطو خود به این معنی يك نمونه نقد عملی در ادب کلاسیک یونانی بود بلکه برای ادب کلاسیک اروپایی هم که احیاء ادب یونان و رم و یا بازگشت به آن بود، در واقع شناخت و ارزیابی آن ادبیات نمی‌توانست محك و میزانی بهتر از فن شعر بیابد و نیافت. در واقع محقق هر قدر بیشتر در این رساله ارسطو به نظر تدقیق می‌نگرد بیشتر متوجه می‌شود که هدف وی از تألیف این رساله جواب به اعتراضات افلاطون است و به قول بعضی مورخان باید از افلاطون سپاس داشت که با اعتراضات خویش بر شعر، چنین دفاع درخشانی را از شعر، به ارسطو الهام کرد.

در حقیقت اختلاف ارسطو با استاد خویش به هیچوجه در باب جوهر و ماهیت شعر و هنر نیست چرا که هر دو این جوهر و ماهیت را عبارت از تقلید می‌دانند و از همین روست که مکتب کلاسیک اروپایی به همان اندازه که ارسطویی است افلاطونی نیز هست. در هر حال اختلاف دانای یونان با حکیم الهی که هر دو شعر و هنر را عبارت از تقلید و محاكاة می‌دانند نه فقط در باب هدف و غایت این تقلید است بلکه نیز در باب ارزش این تقلید نیز بین شاگرد و استاد اختلاف است و در هر دو مورد نزاع ناشی

از يك مسأله فلسفی است - وجود کلیات، مثل افلاطونی. برای افلاطون که وجود حقیقی را مخصوص «کلیات» می‌داند و وجود «جزئیات» را جز نمایشی نمی‌بیند تقلید این جزئیات نوعی کار لغو و باطل به نظر می‌آید و طبعاً آن را فقط در صورتی قابل قبول می‌تواند یافت که با اخلاق و سیاست موافق باشد و به تهذیب و اصلاح احوال انسان کمک کند. اما ارسطو که کلیات و آنچه را استاد وی افلاطون به نام «مثل» می‌خواند فقط عبارت از امور انتزاعی و در واقع فقط نوعی وجود پنداری می‌یابد و وجود واقعی را فقط به جزئیات و اعیان کاینات نسبت می‌دهد البته تقلید جزئیات عالم به هیچ وجه کاری لغو نیست و آن را در صورتی که بتواند توهم «حقیقت-نمایی» را در انسان ایجاد کند وسیله‌ی برای تزکیه عواطف و شهوات انسان نیز می‌یابد - بدون آنکه بالضروره آن را ملتزم به متابعت از هدف‌های مربوط به اخلاق و سیاست کند. این اندیشه «حقیقت‌نمایی» است که مسأله وحدت عمل را در تئاتر ارسطویی مطرح می‌کند و حتی مفهوم «تعرف» و «تحول» را از لوازم «حادثه‌ی» که مضمون شعرست قرار می‌دهد. باری، نزاع اصلی ارسطو و افلاطون در باب کلیات است که در آن مسأله، طرز تلقی افلاطون وی را به آرمان‌گرایی (Idealism) می‌کشاند و طرز تفکر ارسطو وی را به واقع‌گرایی (Realism) سوق می‌دهد. البته واقع‌گرایی ارسطو نه فقط سبب شده است که وی در شعر و انواع آن به چشم اموری که موضوع تحقیق تجربی و استقرایی است بنگرد بلکه در عین حال موجب گشته است که ضرورت فکر حقیقت‌نمایی او را وا دارد تا در شعر به جنبه «کلیت» و «وحدت» بیشتر اهمیت دهد و این هردو در واقع نعوت و اوصاف شعر در مکتب کلاسیک اروپایی است. اما حکیم آرمان‌گرای یونان، افلاطون، چون همانند کسانی که امروز مدینه فاضله‌ی مادی برای خود درست کرده‌اند قصدش بنای يك جامعه تازه بوده است لازم دیده است که مثل این واقع‌گرایان امروزینه، شعر و ادب ابداعی را یا به کلی کنار بگذارد و یا آن را در خدمت هدف‌های مربوط به اخلاق و سیاست در آورد. اگر در سراسر قرون وسطی ادبیات کلیسا پسندانه اروپا ازین حیث رنگ افلاطونی دارد ادبیات بعد از رنسانس هم که بیشتر ارسطویی است گه‌گاه مانعی نمی‌بیند که مثل آنچه امثال میلتون و دیدرو می‌خواسته‌اند از جهت التزام به تمایلات مربوط به آیین پیوریتن یا از لحاظ گرایش به عقاید مربوط به مبادی روشنگری

رایحه افلاطونی داشته باشد. بدینگونه، مکتب ادبی کلاسیک اروپایی در عین آنکه غالباً از تعلیم ارسطو ناشی است که گاه چیزی نیز از تأثیر افلاطونی را ارائه می‌کند. حتی در دوران واقع‌گرایی عصر ما نیز نه فقط لوتالستوی در آثار ابداعی و انتقادی خویش تاحدی پیام افلاطون را تکرار می‌کند بلکه توماس مان هم، آنجا که مکرر در بعضی داستانهایش هنر را همچون وسیله‌ی برای اغفال یا تضعیف مبانی اخلاقی، به میان می‌آورد این تأثیر افلاطونی را نشان می‌دهد.

بعد از افلاطون و ارسطو شاید هیچ فیلسوف دیگر به قدر ایمانوئل کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۵) در جریان افکار تأثیر قاطع باقی نگذاشت. بیکن، دکارت، لاک، و هیوم هر چند در پیدایش اصول فکر روشنگری تأثیر قابل ملاحظه داشتند از تعلیم آنها در مبانی مکتب ادبی کلاسیک تزلزلی پیدا نشد. اما کانت که «عقل مطلق» را موضوع نقادی ساخت از بحث و تحقیق در حس و در مقولات ذهنی به این نتیجه رسید که عقل را نمی‌توان تا آن اندازه که اصحاب تعقل‌گرایی - از ارسطو گرفته تا دکارت و لایب‌نیتس - می‌پندارند یگانه وسیله نیل به معرفت واقعی شمرد و آنچه را از تعقل حاصل می‌آید عین حقیقت پنداشت چرا که عقل از کائنات تنها «عوارض» را می‌تواند ادراک کند که به حس و تجربه درمی‌آیند «ذوات» را که این عوارض فقط ظهورات آنها به شمارند عقل نمی‌تواند ادراک کند و تازه ادراک عوارض هم در حد اقتضای حس و عقل ماست و آنها که می‌پندارند ذوات را نیز از راه عقل می‌توان ادراک کرد حال کودکان ساده لوح را دارند که افق را پایان سطح زمین توهم می‌کنند و وقتی هر قدر به آن نزدیک‌تر شوند خود را از پایان سطح زمین دورتر بیابند ملتفت می‌شوند که وصول به پایان سطح زمین برایشان ممکن نیست و بدینگونه «عقل مطلق» و رای عوارض و ظواهر به هیچ معرفت قطعی نمی‌رسد. نه نفس و مجرد آن را می‌توان از راه عقل اثبات کرد، نه در شناخت جهان جز به تناقض می‌توان منتهی شد و نه می‌توان وجود خدا را به وسیله «عقل» نشان داد. حتی از نقادی عقل مطلق، چنین نتیجه می‌شود که نفس و جهان و حتی ذات باری صورتهایی هستند که عقل خودش آنها را می‌سازد و در رای این صورتهای آنچه ذوات آنها تواند بود ادراکش از حیطه قدرت عقل انسانی خارج است

و اگر سوای انسان موجود دیگری قابل تصور باشد که ذوات را ادراک تواند کرد امر دیگریست اما انسان بالفعل از طریق عقل چیزی جز عوارض را نمی تواند ادراک کند. باری کانت در ارزیابی «عقل مطلق» عاجز و محدودیت آن را نشان داد و با نقادیهای وی عقل در واقع بلندپروازیهایی را که در جستجوی دنیای ماوراء حس داشت بیهوده یافت و دانست که در ورای پرده حس و آنسوی «عوارض» قلمروی که هست - و البته عقل وجود آن را نه به نحو اطمینان پذیری می تواند اثبات کند و نه انکار - به هر حال از دسترس نفوذ وی بیرونست و عوالم مربوط به اخلاق و دیانت هم اگرچه از طریق «عقل عملی» مبنایی دارند از لحاظ «عقل نظری» در قلمرو «ناشناخت» جای دارند و بدینگونه عقل نظری که اصحاب فلسفه جزمی و رهبران مکتب ادبی کلاسیک از آن دم می زنند در عروج به افقهای مافوق حس طایر شکسته - پری بیش نیست و نمی توان به آن زیاده پای بند بود. تأثیر تعلیم کانت در فلسفه چندان بود که به نوعی انقلاب فکری می مانست و از آن پس دیگر هیچ فیلسوف تازه یی نیامد جز آنکه خود را ناچار یافت در مقابل فلسفه انتقادی کانت وضع موافق یا مخالف نشان دهد. چنانکه از فیخته (۱۷۶۲-۱۸۱۴) و هگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱) و شلینگ (۱۷۷۵-۱۸۵۴) و شوپنهاور (۱۷۸۸-۱۸۶۰) آلمانی تا ویکتور کوژن (۱۷۹۲-۱۸۶۷) و شارل رنوویه (۱۸۱۵-۱۹۰۳) و آرتور هانکن (۱۸۵۶-۱۹۰۵) فرانسوی هر یک به وجهی از تعلیم کانت تأثیر پذیرفته اند و ویلیام جیمس (۱۸۴۲-۱۹۱۰) مبدع فلسفه اصالت عمل نیز، از طریق شارل رنوویه به این فلسفه مدیون شده است. به علاوه، اقدام کانت در بی اعتبار کردن عقل نظری نمی توانست در متزلزل کردن مبانی مکتب کلاسیک بی تأثیر بماند چرا که این مکتب اساس خود را بر تفوق عقل نهاده بود. البته تخریب قدرت عقل نظری، طبعاً جاده را برای مکتب ادبی رمانتیک که شور و احساس را بر مسند خالی مانده عقل می نشاند صاف می کرد. خاصه که کانت لا اقل از طریق «عقل عملی» و تنها به اتکاء امری که خود بنابه یک تعبیر معروف شوپنهاور به تکیه گاه ضعیفی شباهت داشت که می خواست از سقوط دیواری عظیم جلوگیری کند - کوشید تا بت های مطبوع و مورد علاقه رمانتیک ها - یعنی احساس قلبی، ادراک زیبایی، ایمان، و عوالم اخلاقی - را تضمین و تأیید کند. در رساله یی به نام ملاحظات در باب احساس زیبا و والا که تأثیر شافتمبوری فیلسوف انگلیسی و

همچنین نفوذ ژان ژاک روسو نویسنده فرانسوی در آن مشهور دست و از بدیعترین آثار کانت به شمار می رود، سعی کرد معنی تازه‌یی به احساس زیبایی بدهد. درین رساله مسأله زیباشناخت و اخلاق با هم پیوند می یابد و تجزیه و تحلیلی که نویسنده از احساس زیبایی عرضه می کند همچون مقدمه‌یی است برای طرح مسایل اخلاقی و انسانی. کانت در این ملاحظات مربوط به احساس زیبا و والا نشان می دهد که تقوی و فضیلت به هیچ وجه تبعیت صرف از پاره‌یی اصول و مقررات نیست بلکه مبنای آن عبارتست از وجدان و شعور به احساس زیبایی که ما را به نوعی عشق نسبت به تمام عالم هدایت می کند و با تلقین احساس ارزش و شایستگی نسبت به طبیعت انسان، طبعاً نوعی حالت تکریم و احترام نسبت به افراد انسان در ما به وجود می آورد. این عشق و احترام، چنانکه کانت خاطر نشان می کند، هیچ ارتباطی با همدردی و ترحم ندارد و در واقع آنچه تقوی و فضیلت اخلاقی محسوبست همدردی و ترحم نسبت به خلق نیست عشق و احترام نسبت به آنهاست. البته احساس زیبایی بر حسب اقوام و ادوار، در نزد انسانها تفاوت دارد. طبیعت زن با طبیعت مرد، طبیعت انگلیسی با طبیعت فرانسوی، و طبیعت مردمان یونان باستان با طبیعت مردم قرون وسطی درین مورد هر یک اقتضای خویش را دارد. رساله کانت هر چند در واقع جنبه فلسفی دارد از آن جهت که مفهوم زیبایی را تابع احوال نفسانی انسان می کند شروع نوعی قطع ارتباط عصر وی را با ادب دنیای کلاسیک نشان می دهد چرا که بنای ادب کلاسیک اروپایی غالباً مبتنی بر این تصور بود که مفهوم زیبایی امریست عام که بین همه مردم مشترک است و آنچه نویسندگان کلاسیک از آن تعبیر به «طبیعت» و «عقل» می کردند در حقیقت بر همین اعتقاد آنها به «عمومی» بودن و «مشترک» بودن مفهوم زیبایی مبتنی بود در صورتیکه ویژگی مکتب رمانتیک عبارت بود از اعتقاد به نسبیت که همه جا در آلمان و فرانسه نویسندگان رمانتیک آن را همچون یگانه ملاک ثابت و مطلق می پذیرفتند.^۴ بدینگونه تعلیم کانت متضمن اعلام نوعی قطع ارتباط تفکر عصر بود با مبادی مکتب ادبی کلاسیک - و تقریباً اعلام شروع دوره رمانتیک. خود او نسبت به ژان ژاک روسو که پدر واقعی رمانتیسم بود شوق و علاقه احترام آمیزی نشان داد. می گویند وقتی کتاب امیل اثر ژان ژاک روسو را به دست گرفت گردش عادی روزانه خود را ترك کرد تا مطالعه آن کتاب را تمام کند. این برخورد با کسی که مثل خود

او می‌خواست با تکیه بر عوالم مربوط به احساس، عقل نظری را طرد کند برای او ارزش آن را داشت که نظم و ترتیب افسانه‌یی برنامه زندگی عادی روزانه‌اش را فدای آن کند. روسو در نظر وی همچون نیوتونی بود که ایندفعه قانون حاکم بر دنیای باطن را کشف کرده باشد.^۵ اما خود او نیز در کتاب نقد عقل عملی، از طریق تحلیلی و نه مثل ژان ژاک روسو از طریق ترکیبی، همین جاده‌یی را که از اعماق باطن انسان تا قلمرو نفوذناپذیر ایمان می‌رفت به شیوه خود طرح کرده بود و از همین رو ارتباط او با دنیایی که ژان ژاک روسو معمار آن محسوب می‌شد امری مسلم بود و نباید تعجب کرد که در سرزمین افسانه‌یی و معجزه آسای رمانتیک جایی هم برای بر پا کردن بنایی به افتخار او وجود داشته باشد.^۶ مخصوصاً که ملاحظات او در باب احساس زیبایی و آنچه زیباشناخت نام دارد تأثیر قابل ملاحظه‌یی در پیدایش نظریه‌های نقادی عصر طوفان و طغیان و عصر رمانتیک آلمان داشت. در واقع با آنکه وی مثل کلاسیک‌ها در آنچه مربوط به احساس امر زیبا و والا (= Das Gefühl des Schönen und Erhabenen) می‌شد تسلیم شدن به جاذبه ارشاد قدمار را توصیه می‌کرد و در کتاب نقد قوه حکم نیز تقریباً مثل کلاسیک‌ها زیبایی را عبارت از هماهنگی در ترکیب و در رعایت تناسب اجزاء می‌شمرد لیکن در شور و شوقی که نسبت به انقلاب کبیر فرانسه و نسبت به آزادی و طبیعت نشان می‌داد، خودش یک نوع رمانتیک بود. به علاوه اثبات عجز و محدودیت عقل مطلق، توجه به برتری قوه ایمان و قلب و احساس که نقطه واقعی شروع درس مکتب رمانتیک بود به حقیقت از تعلیم فلسفی او آغاز شد و در بین کسانی که این تعلیم را در مسایل مربوط به نقد و زیباشناخت در جهت سیر مکتب رمانتیک تفسیر و توجیه کردند فریدریش شیلر (۱۷۵۹-۱۸۰۵) شاعر معروف آلمان را باید یاد کرد که در نقد زیباشناخت هم مثل تاریخننگاری تا حدی پیرو بلاواسطه کانت محسوب می‌شد.^۷

فریدریش شیلر در طی سالهایی که اشتغال به تدریس تاریخ و تألیف تاریخ جنگهای سی ساله داشت به تحقیق در جنبه زیباشناخت تراژدی نیز علاقه یافت و در تابستان ۱۷۹۰ درین باره خطابه‌یی هم در «ینا» ایراد کرد. سال بعد، کتاب کانت را درباره نقد قوه حکم که تازه انتشار یافته بود با دقت مطالعه کرد و آنرا اثری فوق‌العاده

جالب یافت. تأثیر این مطالعات در تعدادی از مقالات و همچنین در نامه‌هایی که به دوستش کورنر نوشت پیدا است. به پیروی از کانت که زیبایی را از غایت سود-جویانه عاری و منزّه می‌دید شیلر اساس هنر را عبارت از همان انگیزه‌یی می‌یافت که انسان را به بازی می‌خواند و آن را امری می‌دانست که هدف آن چیزی جز خود زیبایی نمی‌توانست بود. معیناً این نه‌بدان معنی بود که هنر اشتغالی لغو و بیهوده باشد بلکه این دعوی مبنی بر آن بود که هنر زیبایی حیات را تجلی می‌دهد که هدف آن خود چیزی جز زیبایی نیست. بررسی‌های شیلر در باب زیبایی و هنر غالباً توضیح و تنقیح ملاحظات کانت در این مباحث بود. از جمله در طی چند مکتوب که وی در باب پرورش ذوق و احساس نشر کرد کوشید تا تفسیر تازه‌یی از تعلیم فلسفی کانت درباره منشأ حس زیبایی و نحوه پرورش آن ارائه کند. به موجب این تفسیر هدف غایی که انسان می‌بایست طالب آن باشد عبارتست از نیل به «تمامیت» وجود: امری که با زیبایی توافق و تطابق کامل دارد و در واقع چون چیزی جز هماهنگی کامل بین تمام قوای حیاتی نیست تحقق آن نیز چیزی نمی‌خواهد الا نیل به آزادی-آزادی کامل. بدینگونه است که نزد شیلر مسئله پرورش حس زیبایی با مسئله آزادی انسانی ملازمه دارد. شیلر حتی خاطر نشان می‌کند که فقط مردمی می‌توانند به این مرحله تجلی تمامیت وجود خویش دست یابند که توانسته باشند حالت جبر و ضرورت را در وجود خویش به حال اختیار و اراده تبدیل کنند و آن مایه آزادی را که مقتضیات و احوال زمانه از آنها ربوده است دوباره به دست آورند. البته شیلر بازگشت به طبیعت را که ژان ژاک روسو منادی آن بود توصیه نمی‌کرد و آن را به هیچوجه راه چاره واقعی نمی‌شمرد چرا که به اعتقاد وی آن قول، با اندیشه ترقی مغایرت داشت. شیلر می‌گوید غایت و هدف کمال انسانیت را نباید در گذشته‌های تاریخ جستجو کرد چون آن حال فقط در آینده تحقق یافتنی است. و در پیش روی انسان است نه در پشت سر. اسباب و وسایل آسایش را هم که تمدن به انسان هدیه کرده است نباید نفی کرد باید آن همه را اخذ کرد و برای ادامه پیشرفت انسانیت آنها را تکمیل هم باید کرد. چیزی که می‌تواند «تمامیت» را که تمدن از انسان گرفته است به او باز گرداند عبارتست از زیبایی-امر زیبا. باید قبل از هر چیز غرایز را تعالی بخشید و انسان را به عوالم مربوط به احساس زیبایی سوق

داد. چرا که فقط در چنین حالی است که انسان می‌تواند از سلطهٔ عقل مطلق و هم از استیلاي عواطف و احساساتی که مغایر آزادی و اختیارست رهایی یابد. وقتی این حس زیبایی بین کنش‌های جسمانی و روحانی انسان تعادل برقرار کند حیات وی به سرشاری و «تمامیت» خواهد رسید و انسان، که آزادی و اختیار را با کلیت و تمامیت خویش باز یافته است، به جای آنکه در پردهٔ ظواهر و عوارض محجوب بماند به قلمرو ذوات و حقایق راه خواهد یافت. اما امری که در زندگی انسان چیزی ازین «تعادل» را ارائه می‌کند عبارتست از «بازی». در حقیقت فقط در بازی است که انسان خودش هست و در سرشاری وجود خویش می‌تواند به تمامیت و کلیت خود وقوف و شعور داشته باشد و چون درین حال نه صرفاً مستغرق حس است نه بالمره مستغرق روح «تمامیت» و «کلیت» خود را دارد و همین است آنچه حال احساس و ادراک زیبایی می‌توان خواند. به عقیدهٔ شیلر همین حال است که انسان را از تعلقات جسمانی خالص رها می‌کند و چون در عین حال از استغراق صرف در تعقل هم خالی است انسان را به آزادی کامل که حیات واقعی اوست می‌رساند و ازین روست که اگر زیبایی را آفریدگار دوم هم بخوانند رواست. در رساله‌یی هم که شیلر راجع به شعر ساده و شعر احساساتی می‌نویسد آخرین ملاحظات خود را در باب مسایل زیباشناخت اظهار می‌کند و در حقیقت همین رساله بود که تفاوت بین شعر کلاسیک و شعری را که رمانتیک خوانده شد تبیین کرد و در نقد ادبی مبانی تازه به وجود آورد. تأثیر مبانی و اصول کانت درین رساله نیز کاملاً پیداست و از آن گذشته به فلسفهٔ تاریخ و به بعضی اقوال هر در نیز در آن نظری هست.^۸ شیلر همهٔ این مبانی را در مورد شعر به کار می‌بندد و برای هر یک از مراحل سیر انسانیت مرحله‌یی هم از سیر شعر ارائه می‌کند. سادگی و صفای بدوی در شعر کلاسیک جلوه می‌یابد و شعر احساساتی معرف تمدن و فرهنگ تازه‌یی است که صفا و خلوص طبیعت را از انسان گرفته است. در حقیقت در تمایز بین شعر احساساتی و ساده شیلر به آنچه هر در در باب شعر طبیعی و شعر صنعتی می‌گوید نظر دارد و گویی بین تعلیم کانت و اقوال هر در خواسته است نوعی تلفیق انجام دهد. شیلر خاطر نشان می‌کند که شعر ساده و شعر احساساتی هیچ یک کمال مطلوب انسانیت نیست کمال مطلوب انسانیت در جمع و تلفیق بین آنهاست. از مطالعهٔ این رساله که معرف نفوذ کانت

و هر درست، محقق به این نکته برمی خورد که شیلر از آرمان گرایی اخلاقی به نوعی آرمان گرایی زیباشناختی رسیده است.

بعد از کسالت بدون شك مهمترین تعلیم فلسفی که در آلمان و در تمام اروپا به وجود آمد عبارت بود از فلسفه هگل که به سبب جامعیت و به خاطر غلبه همه جانبه‌یی که بر جوانب مختلف تفکر فلسفی اعصار بعد یافته است محققان آن را يك حماسه فلسفی خوانده‌اند. حماسه شگرف روح^۹ نفوذ و غلبه این تعلیم تاحدی است که در عین حال هم تعلیم امثال اشتراوس، فویرباخ، و کارل مارکس به «منطق» آن مدیون است هم نظریه هر تسن درباره آنارشی، و هم آراء گوینو در مسئله نژاد. پرستی از «محتوای تعلیم» وی بهره یافته است. در واقع تعلیم هگل، چنانکه انگلس به درستی خاطر نشان می کند نوعی تناقض و دوگانگی شگفت انگیز را بین يك منطق متحرك و نسبی گرای با يك فلسفه راكد و محافظه کار ارائه می دهد و جناح راست و چپ اتباع هگل به حقیقت به این جنبه دو گانه تعلیم او وابسته‌اند.

البته در آنچه به شناخت زیبایی و هنر مربوط است این تعلیم در عین حال بین اقوال کانت، شیلر، و بعضی دیگر از فلاسفه رمانتیک آلمان تلفیق می کند و از مجموع آنها چیز تازه‌یی می سازد که آن را بعضی مورخان فلسفه نقطه اوج مباحثات نظری قوم آلمان در باب هنر تلقی کرده‌اند. بدون شك تأثیری که آراء وی در منتقدانی چون هیپولیت تن، بلینسکی، والتر پاتر، و بندتو کروچه بر جای نهاده است اهمیت تعلیم او را در آنچه به فلسفه هنر مربوط است نشان می دهد و هر چند این تعلیم آنگونه که یادداشتهای هگل از مجموعه سخن دانیهای در باب زیباشناخت وی ارائه می کند در شکل حاضر خالی از نقص و تحریف و سقطات نیست پاره‌یی از عقاید او در باب مسایل مربوط به نقد و هنر در طی بعضی مقالات انتقادی و همچنین در ضمن سایر مباحث وی درین باب آمده است و آنچه توضیح و تبیین آنهمه را در طی يك بیان کوتاه و موجز دشوار می کند مخصوصاً تعقید بیان یا اشکال و اغلاقی است که در طرز تعبیر خود هگل هست و درست به خاطر همین پیچیدگی و دشواری سبك بیان هگل است که شوپنهاور وی را به شدت تخطئه می کند و به فریبکاری و داعیه داری متهم می دارد.

معهدا اساس اندیشه او در آنچه به هنر و زیبایی مربوط است شباهت به تعلیم کانت و شیلر دارد چرا که وی نیز مانند آنها نقش هنر را عبارت می‌داند از اینکه امر محسوس را معقول می‌کند و امر معقول را محسوس؛ و ازین رو در عالم هنر آنچه عام و کلی است به صورت خاص و جزئی در می‌آید و بدینگونه «تصور» (Idee) و «قالب» (Form) با هم متحد می‌شوند. البته آنچه نزد هگل «تصور» خوانده می‌شود برخلاف آنچه افلاطون آن را به اصطلاح ما «مثل» می‌خواند امری که مافوق عالم اشیاء و اعیان باشد نیست و در عین حال یکنوع مفهوم انتزاعی مجرد هم نیست بلکه امریست که جنبه تاریخی دارد و با جریان تاریخ هم وحدت و اتحاد پیدامی‌کند. از همین روست که نظریه هگل در باب هنر از تاریخ هنر تفکیک پذیر نیست و وی نیز مثل شلگل جوهر هنر را با تاریخ هنر امری واحد می‌شمارد. این طرز تلقی از هنر با فلسفه‌یی که بنایش بر صیروت است و چون سیر عقل را در تعقل معقولات همان سیر وجود در تکون کاینات می‌یابد آنچه را متحقق است معقول و آنچه را معقول است متحقق می‌داند، البته توافق تمام دارد اما توجه به جنبه «صیروت» هنر که بررسی دیگر گونیهای آن را در سیر تاریخ الزام می‌کند وی را وامی‌دارد تا انواع هنر را بر حسب مراحل تاریخی تکوین آنها طبقه‌بندی نماید. امری که این طبقه‌بندی را مصنوعی جلوه می‌دهد «اصرار» یا «عادت» هگل و فلسفه اوست به نوعی تثلیث که در واقع تمام طبقه‌بندیهای فلسفه او را به شکل مراحل سه‌گانه «وضع» (تز)، «وضع متقابل» (آنتی‌تز)، و «وضع جامع» (سنتز) در می‌آورد.^{۱۰}

اما در مورد هنر، مراحل سه‌گانه‌یی که هگل در سیر و صیروت آن خاطر نشان می‌کند عبارتست از مرحله رمزی (Symbolic)، مرحله کلاسیک، و مرحله رمانتیک. آنچه وی از آن به «رمزی» تعبیر می‌کند در واقع آنگونه هنرست که مفهوم «استعاره» دارد و در نزد هگل این نوع هنر به حقیقت هنر نیست مقدمه و در آمد هنر محسوبست و همان چیز است که در شرق، هند، و مصر نمونه‌های آن ارائه می‌شود و در آن، بین قالب و محتوی و بین کمال مطلوب انتزاعی و واقعیت متکثر که عالم کثرات است اتصال واقعی وجود ندارد بلکه معنی در آن به‌طور مبهم و کنایه آمیز جلوه می‌کند و غلبه با قالب و ماده است. هنر کلاسیک هم که مخصوصاً هنر یونانیان باستانی باشد آنگونه هنرست که در آن، قالب و محتوی با هم اتحاد یافته است و درهم

آمیخته است. اما هنر رمانتیک آنگونه هنرست که در آن ظاهر و باطن جلوه‌ی دیگری دارد و سبب آنکه جنبه‌ی ذهنی در آن بر معنی و محتوی غالب است صورت و قالب ظاهری در آن امریست اتفاقی یا الزامی.

البته قبل از هگل هم این دوگانگی بین هنر کلاسیک و هنر رمانتیک به وسیله‌ی شلگل بیان شده بود چنانکه شیلر نیز در رساله‌ی راجع به شعر ساده و شعر احساساتی متعرض این ثنویت شده بود اما اینکه هگل یک امر دیگر را هم که عبارت از هنر «رمزی» باشد در ردیف آندو نوع هنر قرار داد گذشته از توجه و علاقه‌ی که «فیلسوف رسمی» پروس به «تثلیث» و عدد سه دارد، ظاهراً ناشی از این امرست که می‌خواهد هنر شرقی را هم که به عقیده‌ی وی فقط مقدمه‌ی هنر و سر آغاز آنست در شمار انواع جهانی هنر وارد کرده باشد و بدینگونه برای «انواع» هنر هم ارتباطی با مراحل سه‌گانه قایل شده باشد. در حقیقت نیز به اعتقاد هگل در هر یک از این مراحل سه‌گانه یکی از انواع هنر تجلی و کمال می‌یابد چنانکه در هنر رمزی که هنر شرقی است معماری غلبه دارد، در هنر کلاسیک پیکر تراشی تفوق پیدا می‌کند و در هنر رمانتیک به ترتیب نقاشی، موسیقی، و شعر به کمال می‌رسند. البته هنر را با تمام مراحل و انواع آن هگل همچون یک مرحله از مراحل سیر «روح مطلق» تلقی می‌کند که بعد از طی مرحله‌ی هنر به مرحله‌ی دیانت می‌رسد و سپس در مرحله‌ی دانش و فلسفه به کمال نایل می‌گردد و بدینگونه، شعر در سلسله‌ی مراتب مربوط به هنر دوران جدید عالیترین مرحله‌ی هنرست و لیکن در عین حال آخرین نقطه‌ی کمال هنر رمانتیک هم هست، و بعد از آن روح به مرحله‌ی دیانت قدم می‌گذارد و شعر و هنر تدریجاً اهمیت خود را از دست می‌دهد و به این ترتیب در حقیقت آنچه زیبا شناخت هگل خوانده می‌شود چنانکه محققان گفته‌اند نوعی مفهوم ضد زیباشناخت را ارائه می‌کند و همچون مرثیه‌ی است که بر گور هنر خوانده می‌شود.^{۱۱}

تأثیر هگل در افکار منتقدان و مورخان هم مثل ارباب فلسفه قابل ملاحظه بود و لاقلاً کسانی مانند بلینسکی، تن، دسانکتیس و کروچه چنانکه پیش ازین نیز اشارت رفت بدو مدیونند. اما یک فیلسوف معارض وی که پیوسته فلسفه‌ی هگل را تحقیر می‌کرد و با این حال در مقابل نفوذ متزاید او در قلمرو فلسفه عصر نتوانست حیثیت

و اعتباری کسب کند آرتور شوپنهاور بود که خود در عین حال بانی یأس انگیزترین فلسفه ایدئالیستی به شمارست.

آرتور شوپنهاور (۱۷۸۸-۱۸۶۰) در واقع انسان را مقهور سرپنجه نفس-یا به اصطلاح خود او اراده حیات- می‌دید. سراسر حیات را هم نوعی بن‌بست اضطراری می‌یافت. جنبه یأس انگیز فلسفه او نیز از همین جا ناشی می‌شد که این بن‌بست، در نظری، به انسان امید بهبود و رهایی نمی‌داد، فقط امید نوعی سکون و آرامش می‌بخشید و این چیزی بود که در تعلیم بودا نیز بدان اشارت رفته بود و شوپنهاور نیز بدینگونه -مثل بودا- هدف انسان را عبارت می‌یافت از رهایی از چنبره هستی - نیروانا. خود او در آنچه به هنر و نقد ادبی مربوط است آراء و عقایدی دارد که از تفکر فلسفی او ناشی است و در عین حال ذوق او را در شناخت و ارزیابی آثار ادبی نشان می‌دهد. درین زمینه يك تحقيق جالب او بحثی است در باب سبك و هم آنجا است که سبك را سیمای فکر انسان می‌خواند و آن را برای شناخت خلق و خوی شخص مطمئن‌تر از صورت و چهره او می‌یابد و ازین رو تقلید از سبك دیگران را به منزله آن می‌داند که انسان بر صورت خویش نقاب به‌بندد و پیدا است که این نقاب هر قدر هم خود زیبا و دلپسند باشد سرانجام مایه ملال و دلزدگی خواهد گشت. البته سبك واقعی هر کس چون طرز تفکر و سیمای اندیشه او را باز می‌نماید از روی آن به خوبی می‌توان آثار نویسندگان را ارزیابی کرد ازین روست که بعضی نویسندگان چون می‌دانند آثارشان هر گاه به بیان ساده و معمولی در آید در نظرها چندان قدر و اعتباری نخواهد یافت به سبك متصنع و آکنده از حشو و اطناب می‌گیرانند تا ضعف و سستی فکر خویش را بپوشانند و اصحاب هگل و امثال فیخته و شلینگ، به همین جهت گرایش به این سبك پیچیده و مصنوع یافته‌اند که می‌خواهند این نکته را که کوه وجودشان فقط يك موش محقر خنده‌دار زائیده است، و در ورای الفاظ و عبارت معقد معنای مهمی را عرضه نمی‌کنند، از انظار مخفی دارند به همین سبب الفاظ را به جای معانی به بازار می‌آورند و خلق را فریب می‌دهند و در واقع سبك معقدی که آنها در بیان خویش به کار می‌برند در حکم سرپوش آراسته‌یی است که بر روی ضعف و فقدان معانی می‌گذارند.

این طرز تلقی از مسأله سبك و طرز بیان در حقیقت معرف دید فلسفی شوپنهاور

و نتیجه حکمت و تعلیم بدبینانه اوست. در عین حال بر رغم این نکته که وی شلینگ را نیز - مثل هگل و فیخته - «انبان باد» و داعیه دار و فریبکار می خواند، در آنچه مربوط به نقادی و شناخت زیبایی و هنرست تا حد زیادی آراء وی با اقوال شلینگ شباهت دارد و البته این شباهت بیشتر مدیون علاقه مشترک آنهاست به تعلیم کانت و افلاطون.^{۱۲} اما اینکه وی در مورد سبک احتراز از تصنع را توصیه می کند از آن روست که صنعت گرایی ارباب بلاغت را خود نوعی «غایت جویی» تلقی می کند در صورتیکه هنر واقعی را امری می داند که از هر گونه غایت جویی دور باشد. ازین روست که به صراحت می گوید کلام هر قدر کمتر جنبه بلاغت دارد بیشتر جنبه شاعری در آن هست. از همین جهت هم هست که نسبت به تراژدی سبک فرانسوی نظر موافقی نشان نمی دهد و اسلوب طبیعی گوته را بر بیان بلاغت نشان شیلر ترجیح می دهد. البته زیبایی هنری در نظری وی بایست همچون حاصل مشاهده ی عاری از شایبه باشد و ازین روست که شوپنهاور به آنگونه شعر غنایی که مثل کلام بایرون فقط بیان احساسات شخصی باشد اهمیت نمی دهد و بانمایشنامه ها و داستانهای هم که فقط بر «عقده» و «حادثه» مبتنی است نظر مساعد ندارد چرا که آنها را متضمن نوعی «غایت جویی» می یابد و از هر گونه شایبه یی عاری نمی بیند. هر چند این را هم انکار نمی کند که بسیاری آثار پسندیده ی هنری از «عقده» و «حادثه» هم خالی نیستند اما باز خاطر نشان می کند که می بایست بین شاعرانی چون شیکسپیر و گوته که عینی گرای (Objective) و دور از هر گونه شایبه «غایت جویی» هستند با شاعرانی مثل بایرون که همواره از خود سخن می گویند و حتی در زبان اشخاص داستان هم فقط حرف خود و اندیشه خود را می نهند فرق گذشت. در واقع هر چیز که غایتی عملی دارد با هنر نمی تواند مربوط باشد چرا که به اعتقاد وی هنر چیزیست که می بایست به انسان کمک کند تا به نفی اراده و «خواست» نایل آید و بدینوسیله از رنج و دردهستی برهد و البته اگر غایت و هدف عینی و عملی دیگری را در نظر داشته باشد دیگر نمی تواند این نقش اساسی خویش را به درستی ایفا نماید. تأثیر پاره یی ازین تعالیم در نیچه، واگنر، و حتی توماس مان دیده می شود و معرف وسعت حوزه نفوذ این تعلیم بدبینانه و در عین حال عمیق و مؤثرست.

اگر تعلیم امثال کانت، شیلر، و هگل در پیدایش و توسعه اصول مکتب ادبی رمانتیک نقش قابل ملاحظه‌یی داشته‌اند در مورد مکتب ادبی واقع‌گرایی هم، تأثیر بعضی افکار فلسفی قابل ملاحظه بوده است. در واقع در تکوین مکتب واقع‌گرایی و يك دنباله آن به نام طبیعت‌گرایی، فکر و فلسفه از مدت‌ها قبل از شکوفایی این مکتب‌ها، با نقد مبانی فلسفه‌های پندارگرایی و با توسعه فلسفه مادی و طبیعی مقدمات کار را فراهم می‌داشت. طرفه آنست که مکتب واقع‌گرایی ادبی (Realism) در عمل پیش از آنکه به عنوان مکتب ادبی مستقلی عرضه شود، در آثار کسانی چون بالزاک و استاندال هم نشانهایی از آن عرضه شد. در صورتیکه خود این نویسندگان امروز به عنوان رمانتیک شمرده می‌شوند و این نکته البته غرابتی هم ندارد چرا که واقع‌گرایی ادبی به حقیقت همواره در مقابل مکتب رمانتیک نیست غالباً در مقابل مکتب پندارگرایی (Idealism) است که مکتب ادبی رمانتیک هم خود همه‌جا با آن توافق و وحدت کامل ندارد. مع هذا نه فقط شیوه نویسندگی استاندال به خاطر تجزیه و تحلیل خالی از احساس و عاری از همدردی که نویسنده غالباً از اشخاص و از انگیزه‌های آنها عرضه می‌کند معرف يك طرز تلقی واقع‌گرایانه است بلکه بالزاک نیز که امروز برخلاف گذشته منتقدان غالباً وی را همچون يك نویسنده رمانتیک تلقی می‌کنند در مقدمه معروف کومدی انسانی، خود را طراح واقعی مکتب واقع‌گرایی نشان می‌دهد. وی با توجه به تاریخ طبیعی و مطالعاتی که زیست‌شناسان در باب جانوران و ارتباط آنها با محیط داشتند خاطر نشان می‌کرد که افراد انسانی نیز مثل حیوانات مخلوق محیط پیرامون خویش هستند و اوصاف و مختصات آنها بدانگونه که اقتضای محیط و زندگی پیرامون آنهاست توسعه و تکامل می‌یابد. ازین رو، وی لازم می‌دید که نویسنده با توجه به عوامل مربوط به محیط و جامعه خلق و خوی اشخاص داستان خویش را ترکیب و تحلیل کند و بدون توجه به این نکته دست به ابداع سرشته‌ها و اشخاص غیر واقعی که نمی‌توانند محصول جامعه و محیط خویش باشند نزند. این طرز تلقی که در مقدمه کومدی انسانی بالزاک مجال بیان یافته بود در واقع اساس جهان‌بینی مکتب واقع‌گرایی بود و نشان می‌داد که می‌بایست وجود بعضی جریانهای فکری و فلسفی، این روح رمانتیک را به تجربه واقعیت کشانیده باشد - و بیرون از عرصه پندارپرستی‌های بعضی شاعران رمانتیک عصر. این جریانها

در واقع توسعه علوم طبیعی و رواج روزافزون فلسفه‌های تجربی و حسی و مادی بود که از قرن هجدهم در اروپا آغاز شده بود و در فرانسه از لامتری و هلو سیوس تا اصحاب دائرة المعارف بسیاری از متفکران این طرز تفکر را وسیله‌ی یافته بودند برای اجتناب از توهمات مذهبی و از درگیری با تصورات انتزاعی حکماء پندار گرای. گوته شاعر آلمانی نیز که در پیدایش مکتب رمانتیک به هر حال تأثیر قابل ملاحظه‌ی دارد از جمله کسانی بود که با توجه و علاقه‌ی که به «تجربه»، همچون واسطه‌ی بین نفس و شیء» نشان می‌داد، در توسعه مبادی این فکر نیز نقش مهمی داشت. با این تفاوت که وی تجربه عینی صرف و عاری از عنصر «ذهنی» را نمی‌پذیرفت و ضرورت مداخله فکر و دریافت انسانی را در بیان تجربه خاطر نشان می‌کرد. به علاوه، توسعه علوم تجربی در قرن نوزدهم و سعی امثال اگوست کنت (۱۷۹۸-۱۸۵۷)، استوارت میل (۱۸۰۶-۱۸۷۳)، کارل مارکس (۱۸۱۸-۱۸۸۳) و هربرت اسپنسر (۱۸۱۹-۱۹۰۳)، که می‌خواستند از پیشرفت علوم وسیله‌ی برای بهبود احوال اجتماعی پیدا کنند، سبب شد که شیوه‌های تجربی در آنچه به تاریخ و ادب و شناخت احوال جامعه مربوط است نیز همچون یگانه شیوه معتبر و مطمئن تلقی گردد و در حالیکه ارنست رنان (۱۸۲۳-۱۸۹۶) در کتاب آینده علم اظهار امید می‌کرد که علم در آینده اسبابی فراهم خواهد کرد که دیگر اداره امور عالم به دست قضا و قدر یا حيله و نیرنگ سپرده نشود بلکه بر تحقیق عقلی و بروسایل مطمئن علمی مبتنی گردد^{۱۳} و کسانی مثل ماژندی (۱۷۸۳-۱۸۵۵) و کلود برنار (۱۸۱۳-۱۸۷۸) طریقه علوم تجربی نوین را تمهید و تنظیم کردند، هیپولیت تن (۱۸۲۸-۱۸۹۳) مبانی دقیق نقد واقع گرایی را در طی بررسی‌هایی که راجع به تاریخ ادب و هنر می‌کرد بنا نهاد. هدف وی چنانکه خود مکرر خاطر نشان می‌کرد آن بود که در ادبیات نیز همان شیوه علوم تجربی را به کار برد، و فی‌المثل در تاریخ نیز مثل علوم طبیعی به کشف اصولی که حاکم بر حوادث و اوضاع زندگی آدمی است دست بیابد. این اصول را هم وی سرانجام عبارت یافت از تأثیر محیط، نژاد و زمان که «تاریخ ادبیات انگلیس» وی معرف اهمیت نقش آنها بود. وقتی تن خاطر نشان می‌کرد که «انسان در دنیا تنها نیست طبیعت بروی احاطه دارد و هموعان وی نیز در پیرامونش هستند» در واقع نشان می‌داد که شناخت حقیقی انسان و طبیعت در نظریه شناخت تجربی

و تحقیقی است - ملاحظه و استقراء. این شیوه تفکر - که واقع گرایی خوانده می شد - از منتقد می خواست که با اجتناب از تمایلات ذهنی خویش، در امر نقد و شناخت آثار ادبی تأثیر عوامل را بررسی کند و فقط به آنچه عینی و واقعی است توجه ورزد. در مورد آفرینشهای ادبی نیز آنچه مکتب واقع گرایی از نویسندگان طلب می کرد همین گرایش به عینیت بود با اجتناب از ذهنیت. گوستاو فلوبر (۱۸۲۱-۱۸۸۰) که در فرانسه از پیشروان مکتب واقع گرایی بود در نوشتن و خواندن که با ژرژ سان (۱۸۰۴-۱۸۷۶) داشت و همچنین در مقدمه‌یی که بر داستان مادام بودادی تصنیف معروف خویش نوشت کوشید تا طرز تلقی علماء طبیعی را از امور عالم، همچون یگانه - طریقه مطمئن و درست در نویسندگی قلمداد کند. وی به همین دستاویز خاطر نشان می کرد که نویسندگان می بایست در وجود قهرمانان داستان خویش حـول نکند بلکه در آنها همچون وجودهای عینی و واقعی بنگرد. شور و هیجان نویسندگان، اظهار نظر او، و خلاصه شخصیت او باید به کلی در اثر و در احوال قهرمانان نامرئی باشد. برادران گونکور هم، درباره داستان نویسی درست همین طرز تلقی را داشتند. آنها در ۱۸۶۵ تأکید می کردند که می بایست داستانی که امروز می نویسند بر اسنادی که از روی طبیعت رونویس یا نقل شده باشد مبتنی شود درست مثل تاریخ که از روی اسناد مکتوب تحریر می شود. در واقع نزد آنها داستان نویسی هم می بایست مثل تاریخ - نویسی عینیت گرایی را تا سرحد بیطرفی دنبال کند. شك نیست که اصرار در این بیطرفی واقع گرایی ادبی را گه گاه به طرز تفکر معتقدان به اصل «هنر برای هنر» می کشانید و با این حال آیا تعجب دارد که ژان پل سارتر فلوبر و برادران گونکور را به خاطر فرار از مسؤولیت که در آن باب اصرار نشان داده اند، مسؤول واقعی ستمگریهای عصر آنها می خواند؟ در هر حال اینکه نویسندگان باید فقط واقعیات را دنبال کند و ذهنیات و تمایلات خود را کنار بگذارد در مکتب واقع گرایی همچون مبنای کارست و بنای آن نیز بر فلسفه حسی و تجربی است که به موجب تعلیم آن، اعیان کاینات در خارج از ادراک و احساس ما وجود واقعی دارند و وجود آنها به هیچ وجه فرع و تابع ادراک و ذهنیت ما نیست چنانکه اگر ذهن ما نیز آنها را ادراک نکند باز وجود آنها قطعی و ثابت است و این رو در شناخت عالم باید ملاحظه و تجربه را به کار برد نه قیاس و تخیل را. ماژندی عالم معروف وظایف الاعضاء که آراء و

افکار وی در عصر فلو بر تأثیر و انعکاس قابل ملاحظه‌یی در اذهان مستعدان داشت خاطر نشان می‌کرد که در تحقیق تجربی، محقق باید فقط چشم و گوش خود را باز کند، واقعیات خود به خود ضمن تجربه تفسیر می‌شوند و حاجت به مداخله مغز و عقل انسان ندارند. مع هذا این اندازه بیطرفی نه فقط در ادبیات بلکه در علوم طبیعی هم عملی نیست. کلود برنارد شاگرد و جانشین ماژندی در مقدمه طب تجربی خویش نشان داد که مداخله ذهن محقق نیز در این تحقیق تجربی اهمیت بسیار دارد و از آن نمی‌توان صرف نظر کرد.

این طرز تلقی تجربی در آنچه مربوط به شناخت طبیعت و احوال جامعه و فرد انسانی است مکتب واقع گرایی ادبی را به بررسی احوال محیط و اوضاع حیات اجتماعی سوق داد و مطالعات مکتب تحقیقی او گوست کنت، استوارت میل، و هربرت اسپنسر این جنبه‌های آن را توسعه تمام بخشید. اما جریانی که مخصوصاً تأثیر قاطعی در شناخت دنیای حیات کرد و مکتب طبیعت گرایی را از مکتب واقع گرایی به وجود آورد توسعه فوق العاده افقهای علوم طبیعی بود. در تحقیقات کلود برنارد از یکسو و در مطالعات چارلز داروین از سوی دیگر. کلود برنارد (۱۸۱۳-۱۸۷۸) که مقدمه طب تجربی او مثل رساله گفتار دکارت تأثیر قابل ملاحظه‌یی در اذهان داشت در حقیقت نشان داد که در تحقیق تجربی به هیچ وجه نباید به ثبت وقایع اکتفا کرد چرا که تحقیق تجربی در واقع نوعی استدلال است و محقق به وسیله آن عقاید و افکار خویش را بر محك واقعیات تجربی عرضه می‌کند. این گونه تفکر، البته خیلی بیش از تعلیم ماژندی می‌توانست در ادبیات به عنوان سرمشق و راهنما تلقی شود. در واقع مکتب طبیعت گرایی امیل زولا که بیانیه آن تحت عنوان «داستان تجربی» انتشار یافت تأثیر مستقیم این تعلیم کلود برنارد را ارائه می‌کرد. حاصل این طرز تلقی نیز آن شد که انسان هر چه هست، با تمام عیب‌ها و ضعف‌ها که در او هست محصول محیط و وراثت خویش است و او را به خاطر آنچه البته تحت حکم او نیست نمی‌توان محکوم کرد.

اما يك جریان دیگر که در تحول مکتب ادبی واقع گرایی به مکتب طبیعت گرایی خالی از تأثیر نماند نظریه چارلز داروین بود که تأثیر آن مخصوصاً در آثار يك

نویسنده طبیعت گرای امریکایی - جک لندن - شاهکارهای قابل ملاحظه‌ای در تبیین مسأله محیط و تنازع بقا به وجود آورد. نظریه چارلز داروین (۱۸۸۲-۱۸۰۹) البته تعلیمی فلسفی نیست لیکن چون با عمده‌ترین مسایل فلسفه که عبارت از اصل انسان و منشأ علوی اوست سروکار دارد مثل يك تعلیم فلسفی در اذهان مؤثر افتاده است. کتاب اصل انواع وی، چون مثل بانگ بیهنگامی بود که خواب قومی را برمی‌آشوبد، با خشم و خشونت فوق‌العاده مخالفان مواجه شد و این نیز از اسباب مزید تأثیر آن گشت. خاصه که درست در وقتی که بورژوازی، کلیسا و کتاب مقدس را به شدت مانع ترکتازیهای خویش می‌یافت، این نظریه آنچه را کتاب مقدس در باب خلقت آدم و داستان بهشت و گناه نخستین تعلیم می‌کرد به کلی بی‌اساس جلوه می‌داد، و طبعاً کلیسا را از جنبه قدوسی که داشت می‌انداخت. به علاوه باز به این نکته انگشت می‌نهاد که انسان زاده فرشتگان نیست خوی حیوانی در او طبیعت واقعی است و برای تنازع بقا هم چاره‌ی جز توسل به همان خوی بهیمی ندارد. اصل فکر تکامل تدریجی البته به کلی بیسابقه نبود، نه فقط لامارک (۱۸۲۹-۱۷۷۴) در فرانسه آن را به نوعی پرورش داده بود، در خود انگلستان هم سابقه داشت و حتی قبل از آنکه داروین نظریه تبدیل انواع خویش را عرضه کند اسپنسر آن را به شکل نظریه تحول بیان کرده بود. به علاوه در شکل نظریه تحول هم با آنکه سابقه فکر بسیار طولانی بود، بیان داروین کشمکش کهنه‌ی را که از خیلی پیش درینگونه مسایل بین علم و کلیسا پیش می‌آمد تجدید کرد. البته این نکته که منشأ انسان به هیچ وجه يك خلقت مستقل نیست بلکه تحول و استحاله‌ی از انواع پست حیات به انواع عالتر آنست، قولی است که تاریخ آن به فلسفه باستانی یونان می‌رسد. چنانکه انکسیماندر از حکماء اقدمین مدعی بود که انسان از نوعی ماهی به وجود آمده است و انباز قللس که به قول بعضی محققان قدیمترین پیشرو داروین محسوبست، قرنهای دراز قبل از تاریخ میلاد مسیح متوجه شده بود که جانداران برای آنکه باقی بمانند می‌بایست خود را با محیط منطبق سازند. مع هذا این قول را، با مجموعه‌ی از دلایل و توضیحات، چارلز داروین با اسناد علمی و از روی اصول استقراء و تجربه بیان می‌کرد، و تحول انواع را با اصولی چون تنازع بقا، انتخاب طبیعی، و بقای اصلح توجیه می‌کرد که بر رغم مخالفت کلیسا چون با اندیشه ترقی توافق داشت در اذهان روشن-

فکران عصر تأثیر قابل ملاحظه باقی گذاشت و البته تبیین و تفصیل نظریه او در اینجا مورد نظر نمی‌تواند بود اما تأثیر آن در ادبیات ناچار درخور یادآور است. جامعه انگلیسی عهد ویکتوریا این نظریه را با وعده‌ها و دلخوشی‌هایی که کلیسا در مورد مبدء و مآل انسان تعلیم می‌کرد البته موافق نمی‌دید و در قبول آن آرامش روح خود را دستخوش امید و نومیدی می‌یافت. اما در عین حال آن را هم با اندیشه ترقی که توسعه روزافزون صنعت و تجارت قانون حیات را در آن می‌جست موافق می‌دید هم برای تحکیم وضع امپراطوری ویکتوریا که دوست داشت غلبه بر دولتهای ضعیف شرقی را يك حق طبیعی خویش بیابد آن را مساعد تلقی می‌کرد. به علاوه، توسعه قلمرو فلسفه تحقیقی که می‌کوشید تا قلمرو ماوراءالطبیعه را هم مقهور قوانین مربوط به قلمرو طبیعت بیابد نیز اذهان روشن را به این نظریه جلب می‌کرد. در آنچه به ادبیات و نقد ادبی ارتباط دارد فرآورده عمده این نظریه مطالعات برونتیر بود در باب تحول انواع ادبی. به علاوه در پیدایش مکتب طبیعت گرایی امیل زولا هم نظریه داروین تأثیرش از تأثیر آراء اگوست کنت و هیپولیت تن کمتر نبود. اما در آنچه مربوط به جوهر تعلیم داروین می‌شد این نظریه نه فقط دیدگاههای تازه‌یی در مسایل مربوط به عدالت، نژاد، تنازع و جنگ عرضه کرد، بلکه رنگ تازه‌یی از نومیدی و وقاحت نیز به ادبیات عصر بخشید. پاره‌یی مبادی آن نیز در آثار کسانی چون ساموئل باتلر، تامس هاردی، ولز، برناردشا و جک لندن انعکاس یافت. مع هذا قبول تمام نتایج این نظریه البته برای نقادان ادبی ممکن نبود. از جمله محققان می‌پرسیدند که چگونه می‌توان به دستاویز فکر تکامل، رابرت براونینگ را فی‌المثل، به خاطر آنکه چند قرنی بعد از شیکسپیر به وجود آمده است از او برتر شمرد؟

مکتب واقع گرایی در آنچه به شناخت احوال جامعه انسانی ارتباط دارد نیز از فلسفه‌های اواخر قرن نوزدهم متأثر بود و شکست نیست که این فلسفه‌ها، در نویسندگان مختلف بر حسب تمایلات ذهنی و ذوقی آنها انعکاس متفاوت داشت. اما مهمترین عاملی که در مکتب واقع گرایی طرز تلقی تازه‌یی از هنر و ادب را وارد کرد عبارت بود از آیین مارکس. تعلیم کارل مارکس (۱۸۱۸-۱۸۸۳) در قلمرو سیاست و شناخت جامعه تأثیری داشت که از بعضی جهات یادآور تعلیم داروین

بود. درواقع اگر داروین اهمیت انسان را به عنوان يك نوع «اشرف مخلوقات»، یا يك نوع «خلیفه الهی» نفی کرد مارکس هم نقش سرمایه را به عنوان يك موهبت ذاتی و يك مزیت اجتماعی انکار نمود. به علاوه، مارکس نیز مثل داروین دیگرگونی احوال انسان را حاصل نوعی کشمکش می دانست. کشمکش طبقات اجتماعی که می تواند تفسیر دیگری باشد از قول داروین در باب کشمکش برای بقا. رساله پیاپی و کتاب معروف سرمایه که معاضدت رفیق وی فریدریش انگلس (۱۸۹۵-۱۸۲۰) در تصنیف و اتمام آنها قابل ملاحظه بود فلسفه مادیرگرایی وی را با تمام آنچه مارکس در باب طبقه کارگر و استثمار آنها به وسیله صاحبان سرمایه تحقیق کرده بود، بیان می دارد. می گویند در مراسم ساده‌یی که برای تدفین او برگزار شد، انگلس طی نطق کوتاهی ایراد کرد خاطر نشان نمود که مارکس ضمن آنکه همه عمرش را در شناخت مصلحت طبقه کارگر وقف کرد این واقعیت ساده را کشف نمود که انسان قبل از آنکه به هنر، سیاست، علم، و دین علاقه بیابد می بایست خوراک و پوشاک و خانه داشته باشد. طرفه آنست که این کشف ساده مارکس، که اساس آن جایی برای انکار باقی نمی گذاشت، بیانش مباحثات و مشاجرات فلسفی، ادبی، و اجتماعی بسیار برانگیخت و منتهی به تعصباتی موافق و مخالف شد که البته بحث در آن باره نمی تواند در اینجا مورد نظر باشد. مع هذا در آنچه به ادب و نقد ادبی مربوط است تأثیر آن به عنوان يك عامل تازه در سراسر ادبیات قرن اخیر قابل ملاحظه است، و پیش ازین بدان اشارتهایی رفت. از جمله تنها، در ایالات متحده امریکا کسانی چون ارنست همینگوی، جان دوس پاسوس، جیمس فارل، ارسکین کالدول، جان استینبک، و جک لندن در پاره‌یی از آثار خویش نشانه‌هایی از این تأثیر را ارائه کرده‌اند و این البته غیر از مساعی نویسندگانی است که عمداً در تبلیغ و ترویج این فکر کوشیده‌اند و آثار آنها در نقد و ابداع نیز معرف این گرایش بارز آنهاست. به علاوه، آثار ادبی و فلسفی هم هست که حاکی از واکنش در مقابل این تعلیم است. و اینهمه مسایلی است که خوض در آنها در اینجا برای ما ممکن نیست.

البته تمامات واقع گرایی در ادبیات، غیر از بررسی‌هایی که در شناخت محیط و نژاد و طبقات اجتماعی برای دریافت «واقعیت» انجام می داد به بررسی در انگیزه‌های

درونی انسان نیز حاجت داشت و این امری بود که مخصوصاً در تجارب رمان‌روسی، مخصوصاً در نزد داستایوسکی، اهمیت عامل روانی را در ادراک واقعیت‌های اجتماعی و فردی نشان می‌داد. اساس این طرز تلقی از انگیزه‌های روانی هم‌توجه به وجود ارتباط علت و معلولی در سلسله حوادث، و احوال نفسانی بود که دیدگاه جزمی و عینی بورژوازی اواخر قرن نوزدهم را معرفی می‌کرد و نشان می‌داد که انسان در واقع مقهور غرایز و کششهای نفسانی است.

معهدا يك جریان فکری یا فلسفی که ادبیات قرن حاضر را، بادید تازه‌یی از مسایل مربوط به انگیزه‌های نفسانی مواجه کرد نظریه زیگموند فروید (۱۸۵۶-۱۹۳۹) طبیب اطریشی بود در باب نقش غریزه جنسی و تأثیر آن در پیدایش اختلال‌های عصبی و فکری در انسان. نزد فروید روان آدمی عرصه کشمکش بین «اروس» (Eros) یا غریزه حیات است با تاناتوس (Tanathos) یا غریزه مرگ. آرامش انسان حاصل غلبه غریزه حیات است و نا آرامی ره آورد غریزه مرگ. غریزه حیات جویای «کام» است و آنچه در انسان آن را حفظ می‌کند و توسعه می‌دهد نیز چیز است که وی آن را بلفظی می‌خواند که می‌توان شهوت خواند (Libido)، و همین شهوت است که غریزه مرگ را از انسان دور می‌کند و نا آرامی را می‌زداید. این شهوت در نزد کودک به شکل ناخود آگاه است و تدریجاً در اثر برخورد با واقعیت‌های زندگی و ضوابط و روابط اجتماعی قشر برونی آن تبدیل به «خود آگاه» می‌شود و «ناخود آگاه» همچنان در زیر آن قشر باقی می‌ماند. البته بین خود آگاه و ناخود آگاه مرحله میانه‌یی نیز هست که مقدمه خود آگاهی است. اما در اعمال و اطوار انسان تأثیر ناخود آگاه اهمیتی خاص دارد و انسان در واقع مقهور جلوه‌هایی است که ناخود آگاه وی در برخورد با عالم خارج دارد. شهوت که در کودک به شکل خود دوستی و علاقه به تن و اندام خویش ظاهر دارد، در مراحل بعد تدریجاً تبدیل به غیر دوستی و علاقه به غیر می‌شود. در هر مرحله که واقعیت‌های زندگی او را وادار به «وازدگی» یا «تصعید» می‌کند، همچنان چیزی هم از مرحله قبلی را نگه می‌دارد، گاه در يك مرحله «متوقف» می‌شود و گاه به مرحله سابق باز می‌گردد و این تفاوت احوال است که موجب «انحرافات» می‌شود و به همجنس‌گرایی و انواع خود آزاری و خودنمایی می‌انجامد. چنانکه وازدگیهای مکرر منتهی به پیدایش «عقده» می‌شود که از آن جمله

«عقدة ادیپوس» و «عقدة الکترا» نقش عمده دارند. البته تراکم عقده‌ها راه فرار می‌جوید و وجود واقعیات عالم خارج که آنها را محبوس می‌کند یا تصعید می‌دهد گه‌گاه تعادل روانی انسان را بهم می‌زند و به بیماری‌هایی می‌انجامد که راه علاج آنها تزکیه و تصفیه (Katharsis) است و این همان شیوه عقده‌گشایی است که قبل از فروید هم بیش و کم مورد توجه اطباء بود و يك نمونه جالب آن، در ادب فارسی طرز معالجه طبیب غیبی است از کنیزك بیمار-در حکایت مثنوی. در واقع بیماری‌های جسمانی هم که مولوی در مورد این کنیزك نقل می‌کند از نوع بیماری صرع (Hysterie) است که از عقده‌های روانی ناشی باشد. آنا (Anna) دختر جوانی-هم که فروید و استادش یوزف برویر (J. Breuer) در رساله‌یی به نام بردسی در باب صرع توصیف می‌کنند از همین آثار و علایم رنج می‌برد. اینکه چشمش تیرگی می‌یابد، آب از گلویش پایین نمی‌رود، بازویش می‌خشکد، زبان مادری را فراموش می‌کند و گاه از خود بیخود می‌شود چیزهایی است که در آنا هیچ علت جسمی ندارد و طبیبان اتریشی این احوال را به‌چیزی جز به صرع حمل نمی‌کنند. طرفه آنست که طبیب غیبی مولوی هم همان روش معالجه‌یی را پیش می‌کشد که برویر و فروید در مورد معالجه آنا پیش گرفتند: ۱۴ مثل آنها می‌کوشد تا با خالی کردن عقده بیمار، او را از بار عاطفی سنگینی که بردوش وی هست نجات دهد. اما این نوع تزکیه فردی و عقده‌گشایی که مکتب روانکاوی فروید آن را در معالجه بیماری‌های روانی توصیه می‌کند آیا بیمار را از آسیب يك اختلال مجدد که همواره در کمین اوست در امان می‌دارد؟ طبیب غیبی مولوی زرگر را که مایه این عقده است از بین می‌برد اما فروید به آنچه موجب وانگیزه عقده روانی است توجه ندارد و همین يك نقطه ضعف آنست: فقدان نظرگاه اجتماعی درمسأله ارتباط بین انسان و دنیای او. مع هذا اهمیت نظریه از نظر گاه ادبی مخصوصاً درین نکته بود که نزد فروید و پیروانش فعالیت ادبی و هنری نوعی بیماری روانی تلقی می‌شد. ازین رو مجموعه آثار شاعران و نویسندگان را اینان به منزله گزارش‌ها و یادداشتهای بالینی بیماران روانی محسوب می‌کردند و تفاوت شیوه‌هاشان را در انتخاب الفاظ، انتخاب رمزها، تداعی مناظر، و توصیف خلق و خوی اشخاص داستانها همواره نشانه‌هایی از احوال روانی آنها به‌شمار می‌آوردند. این طرز تلقی، البته اقتضا داشت که منتقد آثار

ادبی با اصول و مبانی روانکاوی، با مسایلی چون ضمیر ناخود آگاه، واپس زدگی غرایز جنسی، عقده ادیپوس و جز آنها، بدانگونه که در مکتب فروید مطرح بود آشنایی بیابد. چنانکه دنباله تعلیم فروید هم که مخصوصاً در تحقیقات یونگ و آدلر سیمای تازه‌یی گرفت از منتقدی که به این شیوه نقادی نظر داشت طلب می کرد که تا با ملاحظات یونگ در باب «تیپ‌های روانی» «نمونه‌های باستانی» (Archetypes)، و آنچه وی ناخود آگاه قومی و جمعی می خواند و با تحقیقات آدلر در باب عقده برتری و عقده فروتری و مباحث ناشی از این نظریات آشنا گردد و وقوف برین مسایل و غور در آنها در شناخت آثار ادبی دریچه‌های تازه‌یی بر روی منتقد امروزی می گشاید که در عین حال از نفوذ فکر و فلسفه در جریانهای ادبی حکایت دارد.

البته در مورد اصحاب فروید باید به این نکته هم توجه داشت که نزد آنها اگرچه نویسنده و هنرمند یکنوع بیمار روانی محسوبست اما فعالیت هنری خود وسیله‌یی برای درمان بیماری او نیز هست چرا که نویسنده و شاعر با ابداع و خلق آثار ادبی در واقع غرایز و امیال جنسی خود را به نحوی ارضاء می کنند و بدینگونه بیماری خود را تحت نظارت درمی آورند و در حقیقت انگیزه‌های غریزی را بهتر از سایر بیمارانی که هنرمند و نویسنده نیستند عرضه درمان می دارند. این نکته هم که آثار ادبی در ما تأثیر می کنند و ما را به هیجان می آورند می باید ناشی از آن باشد که این آثار غالباً تجارب خود ما را به صورت رمز ارائه می دهند و ما را ارضاء می نمایند.

بدون شك این طرز برخورد با نویسندگان و با آثار ادبی در فهم بعضی دقایق و رموز نهفته اقوال و احوال آفرینندگان هنر البته سودمندست اما حصر توجه در این طرز نگرش نیز ناچار مانع از دریافت درست و کامل تمام ارزش‌های يك اثر خواهد بود و بعضی منتقدان امریکایی - مثل ادموند ویلسون و کنت بورک - به درستی خاطر نشان کرده اند که طرز تلقی روانکاوی هر چند بعضی شیوه‌های سودمند و حتی ضروری را بر طرق گونه‌گون نقادی می افزاید اما به هر حال خود فقط يك شیوه از انواع شیوه‌های دیگرست و نباید آن را همچون یگانه شیوه بررسی انتقادی در ادبیات تلقی کرد. به علاوه شخصیت نویسنده هرگز به کلی با شخصیت قهرمانهای داستانهایش یکی نیست چنانکه رمزشا (Symbols) ی شاعرانه هم با

رمزهایی که نزد بیماران روانی وجود دارد در همه حال از يك گونه نمی تواند بود به علاوه تکیه کردن بر این طرز دید نوعی ساده انگاری در کار انتقاد است. خاصه که با این شیوه منتقد آنچه را هنرمند با آگاهی کامل و از روی عمد می گوید فقط به چشم يك رؤیا یا يك اعتراف اجباری تلقی می کند و این درست نیست. ازین رو، بررسی منتقد درباره آثار ادبی همان اندازه که می بایست بر مطالعات روانی مبتنی باشد ناچار بر جنبه هنر و زیباشناخت آثار و همچنین بر جنبه جامعه شناسختی و ارتباط با تاریخ نیز باید مبتنی باشد و نمی توان تنها به آنچه از روانکاوی حاصل میشود درین باره بسنده کرد.^{۱۵}

روانکاوی فروید که از لحاظ عملی وسیله بی برای درمان بسیاری از بیماریهای روانی تلقی شده است از لحاظ نظری بررسی و جستجویی است در اعماق ضمیر انسان - ضمیر ناخود آگاه. این ضمیر ناخود آگاه که در واقع تکوین دورانی از ذهن انسان را که در قیاس با تاریخ آن را نوعی «ماقبل تاریخ ذهن» می توان خواند ارائه می کند و مخصوصاً تأثیر امیال و تمنیات دوران کودکی انسان را در حیات بعد از بلوغ وی نشان می دهد، خود به عقیده فروید بازمانده و دنباله حیات کودکی انسان را در بردارد. تجلی بارز این حیات کودکی عقده «ادیپوس» است که از سر کوفتگی تمایل به مادر حاصل می شود و البته وجود اینگونه تمایلات سر کوفته است که موجب بروز بیماریهای روانی میشود و گویی انسان برای فرار از رنجهایی که ناشی از برخورد تمایلات سر کوفته او با واقعیات حیات و نظامات و رسوم آنست، به بیماری پناه می جوید. در احوال عادی، این امیال سر کوفته در انواع فراموشی، خطا، و لغزشهای نادانسته مجال ظهور پیدا می کند و فایده روانکاوی در واقع آنست که آنچه را به صورت ناخود آگاه مایه آزار انسان می شود به صورت خود آگاه در آورد و بدینگونه انسان را از بار فشار واپس زدگی ها و سر کوفتگی های امیال گذشته برهاند و آرامش بخشد.

در شناخت منشأ این نظریه فروید، البته مورخ توجه به شخصیت فروید و مقتضیات محیط و عصر خود او را نیز لازم می یابد و در حقیقت پیدایش این نظریه و تأکید زیادی که فروید بر فشار غریزه جنسی دارد نه فقط ممکن است تا حد زیادی ناشی از محیط اجتماعی شهر وینه در عصر جوانی فروید و محدودیت های جنسی در بین

اکثریت بیماران وی بوده باشد بلکه احتمال دارد تا حدی نیز چنانکه یونگ خاطرنشان می‌کند این امر ناشی از احوال عمومی عصر باشد که به قول یونگ در پایان دوره ویکتوریا در اروپا تقریباً همه جا محرمات جنسی با نوعی واکنش مواجه بوده است و به حقیقت گوی فروید می‌خواسته است افکار مردم این دوره را از قید محرمات آزاد سازد. به علاوه، علاقه به ادبیات عصر رمانتیک مخصوصاً به گونه که تأثیر يك مقاله او راجع به «طبیعت» وی را از کودکی در خط علاقه به مسایل مربوط به طب انداخت از عوامل عمده‌یی بود که او را با عوالم مربوط به عشق و درون‌بینی آشنا کرد و در بحبوحه مطالعات مربوط به احوال بیماران عصبی به اهمیت حیات جنسی و نقش ضمیر ناخودآگاه در اختلالات عصبی و روانی سوق داد.

البته وجود میل جنسی در کودکان و آنچه در مکتب فروید به نام «عقده ادیپوس» خوانده می‌شد نیز قبل از فروید در ادبیات به نحوی بیش و کم روشن انعکاس یافته بود چنانکه خود وی نیز بعدها از طریق مطالعه دریافت که آنچه معاصران وی در تصور آن تردید دارند سالها پیش به وسیله امثال اسپینوزا و شوپنهاور بیان شده بود شیکسپیر و گوته و داستایوسکی هم متعرض آن شده بودند. حتی افلاطون نیز در آغاز کتاب نهم «جمهور» خویش مسأله سرکوفتگی امیال را با دقت و وضوحی شگفت‌انگیز مطرح کرده بود و استاندال نویسنده فرانسوی هم چنانکه فروید خود نقل می‌کند در يك اثر خویش به مسأله میل جنسی کودک به مادر اشارتی داشت. از اینها گذشته، فروید مکرر از اینکه در می‌یافت پاره‌یی عقایدش با بعضی تعالیم فلاسفه توافق دارد اظهار شگفتی می‌کرد. یکبار از اینکه ارتباط بین بیماری عصبی با مسایل جنسی در تعلیم افلاطون هم سابقه دارد به حیرت افتاد و یکدفعه هم از اینکه بعضی آگاهان مفهوم اندیشه «سرکوفتگی» را در يك اثر شوپنهاور به وی ارائه دادند دچار اعجاب شد و حتی اعتراف کرد که من اکتشافات خود را بیشتر به محدودیت مطالعات خویش مدیونم. خود وی حتی بعدها نوشت که بعد از شوپنهاور، نیچه، اولین متفکری بود که مکاشفات و نظر گاههایش با نتایجی که از روانکاوی حاصل می‌شود توافق داشته است و او خود عمداً از مطالعه نیچه خودداری می‌کرده است.^{۱۶}

مسأله «عقده ادیپوس» که در نظریه فروید نقش قابل ملاحظه‌یی دارد مخصوصاً از لحاظ انعکاس دقیقی که در ادبیات یافته است، از نظر نقد ادبی حایز اهمیت

خاص است. ارنست جونز که نمایشنامه هملت اثر شیکسپیر و نمایشنامه ادیپوس شاه اثر سوفوکل را در طی تحقیق انتقادی جالبی باهم مقایسه کرده است نشان می‌دهد، که این «عقده» در هردو اثر تجلی بارز دارد و در حقیقت عقده هردو قهرمان جز يك مشکل واحد نیست. به عقیده وی طرز برخورد و نحوه رفتار هملت با عموی خویش کلودیوس و با مادر خود گرتروود وجود این عقده ادیپوسی را در ضمیر وی نشان می‌دهد. اینکه يك تردید و تزلزل واهی نمی‌گذارد که او قاتل پدرش را در يك فرصت مناسب که دست داده بود به سزای خویش برساند ظاهراً به خاطر آنست که کلودیوس در حقیقت کاری را انجام داده است که «عقده ادیپوسی» هملت انجام‌دادنش را از خود وی می‌خواسته است. در این صورت اقدام به کشتن کلودیوس هملت را در وضع روانی کسی قرار می‌دهد که بخواهد دست به خودکشی بزند. البته تردیدی هم ذهن وی را مشغول می‌دارد: اینکه، عمویش را بکشد و سپس دست به خودکشی بزند. اما فقط در آخر داستان و درست وقتی که زهر شمشیر در وی اثر کرده است در خود این قدرت را می‌یابد که دستش را برای کشتن کلودیوس، برای کشتن این تصویر دیگر خویش بلند کند. در رفتار با اوفلیا، و پدرش پولونیوس هم، چیزی از این عقده ادیپوسی که در وجود هملت هست مجال تجلی می‌یابد. رفتار او نسبت به اوفلیا در واقع ناشی از این تمایل است که می‌خواهد حس حسادت را در وجود مادر خویش برانگیزد. مخصوصاً وقتی از این که در کنار مادر بنشیند امتناع می‌کند و خود را به پای اوفلیا می‌اندازد درست نظر به همین تحریک حسادت دارد. اینکه به آسانی شمشیر خود را در تن پولونیوس فرو می‌کند نیز از آن روست که او يك پدرست: فقط يك پدر، و دیگر مثل کلودیوس در عین حال تصویر خود او - تصویر پدر - هم نیست. این طرز تلقی از احوال روانی هملت که مبتنی بر نظریه فرویدست البته دقیق و استادانه است اما قانع‌کننده نیست چرا که هملت يك «شاهزاده کاغذی» است و عقده ادیپوس البته نمی‌تواند در وجود او امری واقعی باشد. مع هذا برای منتقدی که نظریه فروید را در تفسیر هملت ملاک قابل ملاحظه‌ی تلقی می‌کند اگر هملت يك شاهزاده کاغذی است خود شیکسپیر چنان نیست و احوال روانی او می‌تواند معرف وجود این عقده در نویسنده یا در سازندگان مآخذ او باشد.

در هر حال تأثیر فروید و مکتب روانکاوی در ادبیات نیمه اول قرن حاضر،

و حتی تا به زمان ما، قابل ملاحظه است. در بین نویسندگان عصر تعدادی از نام آوران به طور بارزی از آن متأثر شده اند. توماس مان اعتراف می کند^{۱۷} که بعضی آثارش - و از جمله مرگ در ونیز، کوهستان جادویی، و یوسف و برادانش - او را با مکتب فروید مربوط می کند. یوجن اونیل (۱۸۸۸-۱۹۵۳) هم نشانه های متعددی از این تأثیر ارائه می کند هر چند عوامل دیگر - غیر از نظریه فروید - نیز ظاهراً در گرایش او به این مسایل تأثیر دارد. همچنین شروود اندرسن (۱۸۷۶-۱۹۴۱) و ارنست همینگوی (۱۸۹۹-۱۹۶۱) نیز در بین نویسندگانی که این تأثیر را نشان می دهند اهمیت خاص دارند. البته تعداد نویسندگان کم مایه یی هم که آثارشان گه گاه جز طرح يك مسأله روانی و تحلیل آن تقریباً چیز دیگری عرضه نمی کنند اندك نیست. به علاوه نظریه یونگ، آدلر، و دیگر کسانی که از مکتب فروید جدا شده اند یا پاره یی اختلافات با آراء او دارند نیز در ادبیات جاری تأثیرهایی باقی گذاشته اند و یوجن اونیل از آنگونه نویسندگانست که نفوذ یونگ را نیز مثل نفوذ فروید ارائه کرده اند. این جریانها به حقیقت همه - و هر يك به نحوی - ناشی از تأثیر تعلیم فروید به نظر می رسند. حتی مکتب سوررئالیست هم، هر چند شاید آنگونه که هربرت رید ادعا دارد به نحو طبیعی و اجتناب ناپذیر از رمانتیسم ناشی باشد و در حقیقت نیز نوعی روح رمانتیک را ارائه می کند لیکن يك منشأ عمده آن بیشك نظریه فرویدست که اهمیت نقش ناخود آگاه را در حیات انسان نشان داد و این مکتب اگر هم از بعضی جهات به عقاید مارکس و هگل نیز چیزی مدیون باشد اساس آن که مبتنی بر توجه به ناخود آگاه است به تعلیم فروید مدیونست.

بعضی از همکاران فروید که بعدها از وی بریدند با تحقیقاتی که در مسایل روان - شناسی یا روانکاوی عرضه کردند، در ادبیات و مخصوصاً در نقد ادبی عصر پاره یی تأثیرها به جای نهادند. از آنجمله الفرد آدلر (۱۸۷۰-۱۹۳۷) بود که اقوال او در باب «عقدة حقارت»، در باب غریزه قدرت جویی، و در باب «جبران بیش از اندازه کمبود قدرت» تأثیر قابل ملاحظه یی در مسایل تربیتی و در طرز تفسیر بعضی صاحب نظران امور اجتماعی از شیوه زندگی و رفتار افراد گذاشته است. آدلر، در این نکته که اختلالات روانی افراد هیچ يك از روی اتفاق و تصادف نیست و احوال نفسانی

طبعاً بر اصل ترتب معلول بر علت جریان دارند با فروید همداستان بود، اما برخلاف فروید منشأ این احوال را در عوامل عینی مثل غرایز و امیال جنسی نمی‌جست بلکه آنها را در عوامل ذهنی از قبیل عقاید و ارزش‌هایی که انسان درباره خود و دیگران قایل است جستجو می‌کرد. به عقیده وی محرک عمده احوال و اطوار انسانی میل به قدرت و تفوق است، که تا بدان وسیله احساس حقارتی را که در وی هست جبران کند اما بیماران روانی، که عقده حقارت در آنها توسعه دارد، یا علایق آمیخته به افراط و تفریط دارند غالباً راه حل جبران بیش از اندازه‌یی را برمی‌گزینند که آنها را به اضطراب روحی یا عنف و تجاوز وایمی‌دارد. با آنکه آدلر به «فرد» اهمیت بسیار می‌دهد و شیوه زندگی و «هدف» او را وسیله عمده در شناخت احوال روانی می‌داند، غالباً تأکید می‌کند که احوال فردی را نمی‌توان از زندگی اجتماعی جدا کرد و این يك نکته عمده است که بعضی بدان سبب تعلیم او را بر تعلیم فروید ترجیح می‌دهند. همچنین از کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵-۱۹۶۱) باید یاد کرد که آنچه درباره «ناخود آگاه جمعی»، مسأله درونگرایی و برونگرایی، مسأله «نمونه‌ها» و «صور مثالی» مطرح کرد هر چند به سبب جنبه فنی که در کلام وی بود، مدت‌ها در حوزه محدود «اهل علم» متوقف ماند بعدها تدریجاً در خارج از حوزه بیمارستانها و دانشگاهها هم رخنه کرد و در ادبیات و نقد ادبی نیز راه یافت. چنانکه در بین آثار ادبی و انتقادی عمده که بیش و کم معرف تأثیر یونگ شناخته می‌شود ادبیات و انسان غربی، اثر جی. بی. پرستلی، «راه فائوست به هلنه» اثر گوتفرد دینر را می‌توان نام برد همچنین در پاره‌یی بررسی‌های هربرت رید راجع به هنر و در مطالعات ارنولد توین بی در باب تاریخ و تمدن انعکاس پاره‌یی آراء یونگ را نشان داده‌اند.^{۱۸} یونگ که نخست یکچند از مدافعان مکتب فروید بود بعدها نسبت به آن عقاید و مخصوصاً نسبت به تأکیدی که فروید بر غریزه جنسی داشت بی‌اعتقاد شد و در صدد تصحیح و تکمیل آنها برآمد. اما نظریه خود او بیشتر، ترکیبی بود از فروید و برکسون، که جنبه‌های مثبت فروید را فاقد بود. روانشناسی در نزد او به چیزی که «روانشناسی عقده» خوانده می‌شود منتهی شد. وی و رای ناخود آگاه فردی که شامل عواطف و تمنیات و ازده فردی بود قایل به يك ناخود آگاه «فوق شخصی» یا «جمعی» نیز بود که از حیات اجداد و حتی حیات حیوانی به انسان می‌رسید و در نزد تمام انسانها

هست. قالبهای کلی سلوك انسانی هم که صور مثالی (Archetypes) نام دارد از همین «ناخود آگاه جمعی» نشأت می گیرد. اما فعالیت روانی، ناشی از انانیت (Ego) انسان است که فاصله یی است بین خود آگاه و ناخود آگاه و آن، به خاطر مصالحه و تطابق با دنیای خارج، تعیین خاص که وی آنرا به نام نقاب یا «تشخص» (Persona) می خواند پیدا می کند. اما در برخورد با دنیای خارج بر حسب آنکه بر احوالش فکر بیشتر غلبه داشته باشد یا عاطفه، احساس غالب باشد یا شهود، تظاهر این «تشخص» انانیت، تفاوت پیدا می کند و شخصیت افراد انسان از این لحاظ متفاوت می شود. پس، سنخها یا نمونه ها (Types) به وجود می آید که غالباً صورتهایی از این انواع و احوال چهار گانه - غلبه فکر، غلبه احساس، غلبه عاطفه، و غلبه شهود - هستند. به علاوه در برخورد با دنیای خارج بعضی مردم درون گرای (Introvert) هستند و فعالیت روانی آنها روی به درون دارد، چنانکه عده دیگری هم برون گرای (Extravert) هستند و فعالیت روانی آنها متوجه به جهان بیرون است و بدینگونه تعداد نمونه ها این طبقات را نیز شاملست و افراد هر يك از این نمونه ها برای خود ویژگی هایی دارند. تعادل روانی افراد البته حصولش وقتی ممکن است که دنیای بیرون و درون آنها توافق داشته باشد و چون عوامل فطری ناشی از انانیت افراد را نمی توان مبدل کرد برای تخفیف نا آرامیها و بی تعادلیها می بایست به تغییر و اصلاح جامعه توجه کرد و اینجاست که کیمیاگری روانی یونگ به اکسیر اصلاحات اجتماعی منتهی میشود. مع هذا خود وی در جستجوی این اصلاحات اجتماعی وضع روشنی ندارد و غالباً مستغرق خیال - پروریهای عرفانی یا دینی است.^{۱۹} البته تأثیر یونگ در نقد ادبی دوران ما قابل ملاحظه است، و درین باب پیش ازین به اجمال اشارت رفت. خود وی نیز به فوایدی که در تحقیقات ادبی از روانشناسی می توان حاصل کرد، اهمیت خاص می دهد و از جمله در باب فائوست گوته و ارتباط آن با احوال روانی نویسنده بررسی های جالبی دارد. در واقع شیوه نقدی که مبتنی بر مطالعه صور مثالی است (Archetypal Criticism) نیز همان اندازه که به جیمس فریزر مدیون است مرهون یونگ نیز هست.^{۲۰} این شیوه نقد می کوشد تا با تلفیق بین دست آوردهای مردم شناسی (Anthropology) و روان - کاوی، از طریق بررسی در ناخود آگاه جمعی و در اساطیر و صور مثالی، ارتباط انسان امروز را با نژادهای گذشته و با قالبهای کلی سلوك انسانی نشان دهد. در اینگونه

نقد قصه‌ها یا «قهرمانان» تا يك منشأ اساطیری که صور مثالی آنها به شمارست دنبال میشوند. فی السثل گیلبرت مورای يك منتقد امریکائی معاصر که در باب دو قهرمان نمایشنامه‌ها - هاملت و اورستس - مطالعه کرده است احوال این دو «کاراکتر» را که هر دو در حال نوعی جنون، غاصب تخت پدر را هلاک می‌کنند و انتقام پدر را از قاتل - و از مادری که به غاصب کمک کرده است - می‌ستانند به مراسم تجدید بهار و اسطوره‌ی مربوط به کشته شدن زمستان بردست بهار و سپس انتقام کشیدن بهار بعد، از زمستان - که خود دوران پیری و سردی همان بهار غاصب است - می‌رساند، با توجه به نقش «زمین» در این غصب و انتقام. این امر انتساب ریشه‌ی قصه‌ها به اساطیر و «صور مثالی» بدون شك در بعضی موارد ممکن هست دشواریهایی را که در فهم همانندی بین دو یا چند اثر یا قهرمانان آنها برای منتقد پیش آید به وجهی مقبول حل کند اما بسا که شخصیت‌ها یا حوادث تاریخی و واقعی را هم تبدیل به عناصر و اشخاص اساطیری می‌کند و تقریباً هر چیزی را به وسیله‌ی وجود «صور مثالی» تبیین می‌نماید. ازین روست که مخالفان این شیوه می‌گویند که اینان با این شیوه نقادی، تقریباً تمام حوادث و اشخاص داستانها و نمایشها را به مفاهیم انتزاعی تبدیل می‌کنند و از اشخاص و حوادث واقعی یا نیمه واقعی، حوادث و اشخاص وهمی می‌سازند. از لحاظ هدف نقد هم که غالباً عبارت از ارزیابی آثار ادبی است این شیوه نقد چندان موفق نیست چرا که به جای ارزیابی آثار درین شیوه کار منتقد فقط موفق می‌شود سبب نفسانی توجه و اقبال عامه را به اینگونه آثار توجیه و تفسیر نماید. مع هذا اگر در استفاده ازین شیوه منتقد به افراط و مبالغه نگراید، و آنرا یگانه ملاک تحقیق و نقد تلقی نکند، می‌تواند از آن برای نفوذ در اعماق نفوس انسانی و شناخت جنبه‌های مشترک میراث بشری بهره بگیرد.

در بین فلسفه‌های عمده قرن حاضر که در عین حال حاصل و نتیجه فکر و فلسفه قرن گذشته به شمار می‌آید اشارتی به فلسفه‌های بر گسون و فلسفه هنری جیمز ضروریست. نقطه مشترک هر دو تعلیم که از روانشناسی آغاز می‌شود، مخصوصاً جنبه ضد تعقلی آنهاست یا در واقع اعتقاد آنها به اینکه عقل را نمی‌توان در فهم و ادراك تمام مسایل ملاک معتبر و مطمئن شناخت. با آنکه تعلیم جیمز با فلسفه بر گسون از بسیاری

جهات تفاوت بسیار دارد وجوه شباهت بین آنها کم نیست. ویلیام جیمز، در طی نامه‌یی که به فیلسوف فرانسوی نوشت علاقه و پیوستگی خود را نسبت به فلسفه وی نشان داد و حتی با تواضع خاطر نشان کرد که ما هر دو جهاد واحدی در پیش گرفته ایم - شما همچون سالار و من همچون يك فرمانبردار.^{۲۱} در واقع تعلیم هانری برگسون (۱۸۵۹ - ۱۹۴۱) که فلسفه را همچون نوعی روانشناسی که می‌خواهد در قلمرو ماوراء الطبیعه نفوذ کند تلقی می‌کرد، بنایش بر تأکید در ضرورت علم حضوری بود - از طریق مکاشفه و درون بینی. در عین حال، گرایش به عمل، و تصدیق به واقعیات مربوط به دین و اخلاق را نیز، مثل هر فلسفه آرمان گرای الهی، همراه داشت. با مطالعه در باب زمان و جریان و اشتداد نفسانی برگسون به علم حضوری و مکاشفه عرفاء شرقی هم نزدیک شد و تعلیم او بر رغم مخالفت‌هایی که با آن شد در اندیشه تعدادی از متفکران عصر تأثیری قابل ملاحظه گذاشت. نه فقط مارسل پروست تصویری را که درباره مفهوم «زمان» داشت از او گرفت بلکه ژرژ سورل و برناردشاو هم در آنچه اولی راجع به نفوذ اراده و دومی در باب نیروی حیات می‌گفت بدو مدیون بودند. آنچه وی در تفسیر و توجیه مفهوم «خنده» و امر خنده‌دار بیان می‌کند،^{۲۲} نه فقط يك تجدید عهد فلسفه با مسایل نقد ادبی به شمار می‌آید بلکه در عین حال سعی تازه‌یی بود برای آنکه مفهوم و موضوع هنر را در چهارچوبه تعلیم وی بیان دارد. درین تعلیم فلسفی، برگسون برای واقع گرایی هنری مفهوم تازه‌یی ارائه می‌کرد که با تمایلات طبیعت گرایی آیین زولا و برون تیر تفاوتی مشهود داشت. در واقع برخلاف کوششی که اصحاب زولا و برون تیر می‌کردند تا هنر و ادب را به سطح عینیت علوم برسانند و بدینوسیله بر اهمیت آنها بیفزایند برگسون در تعلیم خویش کوشید نشان دهد که هنرمند و شاعر چون درنیل به شناخت تکیه بر مکاشفه و درون بینی دارند بیشتر از علماء طبیعی می‌توانند در قلمرو واقعیت نفوذ نمایند. این عکس العمل فلسفی در مقابل گرایش‌های مادی مکتب طبیعت گرایی بدون شك به جریانهای ادبی اوایل قرن حاضر که در مکتب زولا و برون تیر دیگر چندان جاذبه‌یی نشان نمی‌دادند روح و جلوه تازه‌یی داد. اما از دیدگاه تلقی عینی و علمی، این تعلیم مثل تعلیم ویلیام جیمز که خود را با وی «هم جهاد» می‌یافت، چیزی جز يك گرایش ضد تعقلی نمی‌توانست باشد.

معهدا تعلیم ویلیام جیمز هم مثل تعلیم بر گسون، به حرکت و عمل اهمیت می داد و گرایش ضد عقلی در آنها، اگر بود، بساری حرکت و عمل را نفی نمی کرد. ویلیام جیمز (۱۸۴۲-۱۹۱۰) در واقع از تأمل در مفهوم «عقل عملی» کانت و نقادیهای رنوویه در باب تعلیم کانت، به این نتیجه رسید که در ورای تنازعههای عقل نظری، حقیقت و صواب واقعی فقط آن امریست که بتواند در عمل کار انسان را سهل تر کند و قبولش مایه راحت عملی باشد. این طرز تعبیر از حقیقت که «اصالت عمل» (Pragmatism) خوانده شد و در واقع، هم فلسفه بود و هم شیوه تفکر فلسفی، البته دیگر برای عقل یا تعقل گرایی به عنوان شناخت عینی و بیشایبه نمی توانست جایی باقی بگذارد. با اینهمه، قطع نظر از تلقی کسانی که این تعلیم را همچون «گریزی کاهلانه» از مواجهه با تعقل و واقعیت شمرده اند، تعلیم ویلیام جیمز، نه فقط در تربیت امریکایی بلکه در نقد ادبی- و مخصوصاً در تاریخ امریکائیان- تأثیر قابل ملاحظه‌ی باقی گذاشته است.^{۲۳}

در دوران ما، فلسفه ژان پل سارتر (۱۹۰۵-) که نوعی هستی گرایی ملحدانه (Existentialisme Athé) را تعلیم می کند خود همراه بایک رشته آفرینشهای ادبی و نظری ضرورت و حضور خویش را در ادبیات امروز توجه می کند. شاید در عصر ما هیچ چیز نمی توانست سر خوردگیها و پوچ نگرانیهای دنیایی را که در پایان دو جنگ جنایت آمیز بین المللی خویشتن را به کلی مأیوس و فریب خورده می یافت، مثل این تعلیم تبیین و تفسیر کند. می توان پنداشت که منشأ این تعلیم عبارت بود از احساس حیرت و درماندگی در مقابل معمای هستی. پدید آمدن يك انسان، يك ذهن و وجدان که بدون آن دنیایی هم که خاص اوست هستی نمی پذیرد امریست که چون اندیشه کنند رازی مدهش به نظر می آید و این نکته‌ی است که سارتر از تذکار آن ابایی ندارد. در نظری ظاهر آ اساس فلسفه جز همان قضیه معروف دکارت- می اندیشم، پس هستم- نیست. انسان نمی تواند با واقعیات وجود خویش معارضه کند، وجود وی البته مقدم و سابق بر ماهیت اوست، این وجود هم يك امر انتزاعی نیست خمیرمایه اشیا است. معهدا از لحاظ تصور غایت وجود امریست پوچ، پوچ محض و مطلق. در کتاب غثیان خاطر نشان می کند که «هر چه وجود دارد بدون دلیل به دنیا می آید، به سبب ضعف وجود

خود را ادامه می‌دهد، و از روی تصادف می‌میرد.»^{۲۴} اما قطع نظر از پوچی غایی، در آنچه به مسئله وجود مربوط است سارتر حتی آنجا که در قضیه به عنوان يك امر ماوراءالطبیعه می‌نگرد، همواره مسئله را با يك نوع بینش اخلاقی مطرح می‌کند. می‌گوید که وجود در انسان - فقط در انسان - بر ماهیت، سابق است و به حقیقت خود انسان است که ماهیت خویش را می‌سازد. چون انسان محکوم به آزادیست زندگی او عبارتست از اینکه به خود بپردازد و خود را چنانکه می‌خواهد بسازد. در واقع پدید آمدن انسان و آویزوستیز اوست که ماهیت او را می‌سازد و او را در حال صیرورت دایم نشان می‌دهد. ازین تعلیم آنچه مخصوصاً عاید اخلاق و سیاست می‌شود اینست که انسان به هیچوجه بازیچه عوامل مربوط به طبیعت و تاریخ نیست، ذاتاً آزادست و ماهیت زندگی او نیز در حقیقت مبتنی بر همین آزادی است. ازین روست که انسان نمی‌تواند از مسؤولیت بگریزد و ادبیات هم طبعاً جز آنکه متعهد باشد راه دیگری در پیش ندارد. در واقع انسان چون می‌بایست ماهیت خود را بسازد محکوم به آن است که دست به انتخاب بزند: به انتخاب امری که می‌بایست ماهیت وی را به وجود آورد. بر رغم آزادی که دارد، دیگر این اندازه آزادی ندارد که از این انتخاب خودداری کند. چرا که حتی خودداری از انتخاب نیز خود نوعی انتخاب است و ازین روست که انسان بالضروره متعهد می‌شود و بالضروره مسؤول. از نظرگاه ماوراءالطبیعه هم چون به اعتقاد سارتر خدایی در کار نیست و انسان وانهاد (Delaissé) است پس دیگر در مقابل انسان هیچ معیاری وجود ندارد که به استناد آن يك عمل از عملی دیگر بهتر تلقی شود. ناچار فقط خود اوست که می‌باید معیارهای خویش را ابداع کند و راه خود را انتخاب نماید. اما وقتی هیچ معیاری نیست که معیارهای فردی را با آن بتوان به محك زد محك واقعی عبارت می‌شود از وفاداری شخص به موازین شخص - صداقت نسبت به خویش. اینجا است که باز هستی گرایی ملحدانه سارتر به جای آنکه موافق قول مخالفان در بی بندوباری صرف مستغرق شود به نوعی تعهد و التزام منجر می‌شود و به آنچه آن را نوعی هومانیزم می‌توان خواند - اصالت انسان.^{۲۵} گذشته از رسالات و کتابهای متعدد فلسفی که در اینجا نمی‌توان به شرح و تحلیل آنها پرداخت، آنچه نظرگاه فلسفی سارتر را برای اذهان اهل ادب قابل فهم ساخت، قبل از هر چیز يك اثر ادبی او بود به نام غثیان، ۱۹۳۸. در پایان همین

داستان است که روکانتین قهرمان داستان معنی زندگی خویش را در کار نویسندگی می‌جوید و مثل خود سارتر داستان‌نویسی را وسیله‌ی می‌یابد که فروغ آن می‌تواند به زندگی او پرتوی بی‌فکند و به آن معنی به‌بخشد. مسأله آزادی انسان و اینکه انسان محکوم به آزادی است و به همین سبب مسؤول اعمال خویش است، در یک نمایشنامه او به نام «مگس‌ها» پرورده شده است و آنجا است که قهرمان داستان در مواجهه با خدای خدایان صریحاً این نکته را خاطر نشان می‌کند: مرا آزاد آفریده‌ی و همین که مرا انسانی آزاد آفریدی دیگر من از آن خدایان نیستم!؛ آیا انسان که به سبب همین آزادی می‌بایست - بدون آنکه خود را به خدایی مدیون و محتاج ببیند - سر-نوشت و ماهیت خود را نیز خلق کند حق ندارد تعهد و التزام را هم لازمه سرنوشت خویش بیابد؟ تا آنجا که به هنر و نویسندگی ارتباط دارد این مسأله تعهد و التزام را به اعتقاد سارتر باید جوهر واقعی ادبیات شمرد و این همان نکته‌ی است که وی آن را تحت عنوان «ادبیات متعهد» (Litterature Engagée) در کتاب انتقادی معروف خویش موسوم به ادبیات چیست؟ مطرح بحث می‌کند. توجه به اینکه نویسنده چرا می‌نویسد و برای که می‌نویسد درین کتاب معرف طرز تلقی سارتر از ادبیات است و کسی که مثل وی این را می‌پذیرد که سخن خود چیزی جز نوعی «عمل» نیست البته مثل وی نیز می‌بایست مسأله التزام را تصدیق کند و تصور ادبیات غیر متعهد را همچون نوعی گریز از مسؤولیت نفی نماید.

در گذرگاه فکر و فلسفه ادبیات همواره بین تعهد و بی‌تعهدی، نوسان داشته است لیکن در اینکه پیوسته با جلوه‌هایی از فکر و فلسفه ارتباط خود را حفظ کرده است غالباً جای تردیدی باقی نگذاشته است. درست است که بعضی منتقدان هنوز تصور ارتباط بین ادبیات و فکر فلسفی را انکار می‌کنند. فی‌المثل تی. اس. الیوت بالحن قاطع ادعا می‌کند که شیکسپیر و دانته هیچکدام تفکر واقعی عرضه نکرده‌اند و منتقدی دیگر خاطر نشان می‌کند که افکار و عقاید معمولاً در شعر نادرست یا کهنه است و هیچ انسان بالغی دیگر شعر را برای آن نمی‌خواند که از آنچه شاعر می‌گوید چیزی بیاموزد.^{۲۶} مع هذا فکر فلسفی در هر عصر جزوی از محیط فکری و جلوه‌ی آن فرهنگ عصر است و البته نمی‌توان پنداشت شاعر و نویسنده می‌تواند با فرهنگ عصر و

یا محیط زمانه خویش به کلی بیگانه بماند و از آن به شکلی مثبت یا منفی تأثیر نپذیرد.^{۲۷} توالی ادوار تاریخ ادبی غالباً باتوالی افکار فلسفی نوعی هماهنگی نشان می‌دهد و شاید فقط در نزد جوامعی که افکار فلسفی به جهات مختلف از رشد یا از رواج بازمانده است این هماهنگی را نتوان مشاهده کرد. نه فقط آنچه تا اینجا در باب ارتباط بعضی تعالیم فلسفی با پاره‌یی مکتب‌های ادبی مذکور افتاد این دعوی را تأیید می‌نماید بلکه بررسی‌هایی هم که از دیدگاه‌های دیگر در باب ارتباط بین آثار نویسندگان و عقاید و افکار فلسفی انجام شده است بیش و کم این قول را قابل تصدیق می‌کند. از جمله تحقیقات ویلهلم دیلتای (۱۸۳۳-۱۹۱۱) -مورخ ادبی و فیلسوف آلمانی نشان می‌دهد که در تاریخ افکار و عقاید، می‌توان سه گونه جهان‌بینی (weltanschauung) را تفکیک کرد: اول جهان‌بینی اصحاب فلسفه اصالت تحقق که از ذیمقراطیس تالو کرسیوس، و از تامس هابز تا اصحاب دائرةالمعارف فرانسیس را شامل می‌شود و نزد پیروان عقاید حسی و مادی نیز شایع است. این طرز جهان‌بینی در حقیقت امور روحانی را به وسیله امور جسمانی و مادی تفسیر و تحلیل می‌کند. دوم جهان‌بینی اصحاب پندارگرایی (Idealismus) عینی است که از هراکلیتوس تا هگل ادامه دارد و کسانی چون اسپینوزا، لایبنیتس، و هگل هم به این مکتب مربوط هستند و این شیوه جهان‌بینی واقعیت خارجی را تعبیری از واقعیت درونی تلقی می‌کند. سدیگر عبارتست از جهان‌بینی فلسفه پندارگرایی «مثنوی» که از افلاطون تا فیخته ادامه دارد و حکماء قرون وسطی و کانت هم به اعتقاد دیلتای درین سلسله بوده‌اند و اینان قایل به تمایز و تفاوت بین روح و طبیعت هستند. به عقیده ویلهلم دیلتای در بین نویسندگان معروف بالزاک و استاندال به گروه نخست تعلق دارند، گوته به دسته دوم مربوط است و شیلر به دسته سوم. به علاوه از لحاظ احوال نفسانی، آنچه در نزد نویسندگان دسته اول غلبه دارد عبارتست از ذوق برهان و استدلال، آنچه در نزد نویسندگان دسته دوم بیشتر بارزست گرایش به شور و احساس است و آنچه در نزد نویسندگان دسته سوم غالب به نظر می‌رسد عبارتست از میل و اراده.^{۲۸}

این قول دیلتای فقط يك نمونه از مساعی محققان است در توجیه و تبیین ارتباط بین آثار ادبی و افکار و فلسفه‌های جاری. نظیر اینگونه مساعی در تاریخ نقادی کم

نیست و از ذوق تحلیل و تعمیم نقادان و گرایش‌های فکری خود آنها حکایت دارد. پیداست که در نتایج اینگونه تعمیم و تحلیل نیز همواره جای بحث هست و مخصوصاً جایی که صحبت از حصر امور مختلف در مقوله‌هایی معدود باشد موارد استثنایی غالباً آن اندازه هست که امکان حصر را مشکوک کند. در هر حال با آنکه هماهنگی قاطع و دایم بین ادبیات با فکر و فلسفه امری نیست که آن را بتوان در تمام جوامع و فرهنگ‌ها به یک اندازه بارز و محقق یافت مبنای نظری آن که عبارت از ارتباط آثار ادبی با محیط روحی عصر است کمتر محل تردید واقع شده است و مخصوصاً در ادواری که بعضی افکار و تعالیم، نفوذ خاصی در محیط عقلی و جامعه عصری دارند ادبیات ناچار در گذرگاه فکر و فلسفه واقع می‌شود و نقد که خود به هر صورت، نوعی فلسفه است، از جریانهای مربوط به فکر و فلسفه عصر متأثر خواهد گشت.

در اینکه نقد ادبی کارش محدود به تحلیل و تفسیر آثار ادبی است یا علاوه بر آن، به داوری و ارزیابی این آثار نیز می‌پردازد البته بین صاحب‌نظران اختلاف هست معهذا درین نکته که نقد ادبی در هر حال کاری که انجام می‌دهد جز نوعی شناخت (Knowledge) نیست اختلاف نظری ظاهراً نباشد. اختلاف در باب امکان داوری یا عدم امکان آن نیز ناشی ازین است که باید دید در نقد ادبی شناخت هدف است یا وسیله؟ چرا که اگر شناخت، هدف باشد نیل به شناخت عاری از شایبه (Desinterested)، ورود در قلمرو داوری و ارزیابی را نمی‌تواند اجازه دهد و اگر شناخت به تنهایی نتواند هدف نقد ادبی محسوب شود، چاره‌ی نیست جز آنکه آن را وسیله‌ی سازند برای داوری در آثار. اینجا است که محقق باز با مسألهٔ حدود و امکان نقد سروکار پیدا می‌کند و اینکه آنچه به عنوان شناخت برای منتقد حاصل می‌شود تا چه حد «عینی» و معتبر می‌تواند تلقی شود. این همان بحث معروف «نقادی» است که کانت در مسألهٔ معرفت فلسفی مطرح کرد و در واقع نقد ادبی هم از آن جهت که سعی در شناخت احوال اعیان کائنات دنیای ادب دارد نوعی فلسفه است و باید منتقد هم مثل فیلسوف این نکته را بررسی کند که در این «علم به احوال کائنات» - که فقط محدود به کائنات ثانوی و در واقع عبارت از موجودات دنیای ادب است - آنچه حد «طاقت بشری» را که در تعریف معروف فلسفه هست تعیین می‌کند کدام است؟ بدینگونه مسأله‌ی که در پایان مباحث مربوط به نقد ادبی نیز، مثل آغاز آن، می‌تواند مطرح بحث و نظر محقق باشد شناخت حد و ارزش نقد است. نقد نقد

البته دنیایی که «شناخت» آن مورد نظر منتقد ادبی است با دنیایی که فیلسوف

برای شناخت آن می کوشد تفاوت دارد چرا که دنیای منتقد برخلاف دنیای فیلسوف، يك دنیای ثانوی و تبعی است و البته مخلوق انسان است نه مخلوق يك امر تفسیر- ناپذیر خارج از انسان. اما همین نکته که این دنیای طبیعی مخلوق انسان است يك ویژگی جالب به آن می دهد که شاید تا حدی در فهم و شناخت آن کمک می کند. قضیه این است که اگر دنیای واقع - دنیای فیلسوف - که مخلوق انسان نیست از آنرو که بر حسب تعبیر حکماء الهی فعل خداست شاید نمی تواند غایت خاصی داشته باشد و در واقع وقتی غایت عبارت باشد از امری که نیل به آن کمال مطلوب فاعل محسوبست ناچار ذات خداوند که نزد حکماء مزبور کمال بالفعل است باید از غایت منزّه باشد، پیدا است که دنیای تبعی - دنیای منتقد که مخلوق انسان است - نظر به آنکه فعل انسان شمرده می شود باید غایت داشته باشد و وقتی انسان در هر فعل ارادی خویش غایتی را منظور دارد البته اگر در خلق هنر و زیبایی هم حتی گاه نوعی «غایت گریزی» نشان می دهد همان نیز نوع دیگری از غایت گرایی و در واقع مثل بازی و تفریح برای تقویت ذخایر نیروی جسمانی یا انصراف از عوامل و اسباب خستگی - آور و ملال انگیز عادی است. از اینجا طبعاً این نتیجه حاصل می آید که چون فعل ارادی انسان بی غایت نیست و خلق و ابداع آثار ادبی هم حتی در آنجا که شاعرو نویسند تمنیات و اغراض نهفته و ضمیر ناخود آگاه را عرضه می کند لا اقل در تحریر و نشر آن تحت تأثیر خواست و اراده خود آگاهانه است پس می بایست در هر حال نوعی تعهد و التزام داشته باشد که حتی در صورت گریز از تعهد هم باز هدف فعالیت ادبی او از مقوله تعهد و التزام خواهد بود و به هر حال در این گریز هم مصلحتی را می جوید که نیل بدان خود وی یا نوع وی را به نوعی کمال خواهد رسانید. این تصور غایتیت برای آنچه مربوط به فعالیت ادبی است البته بالضروره ایجاب نمی کند که هنر خود به هیچوجه غایتی محسوب نشود. نه فقط بدان سبب که در بعضی موارد خود هنر به عنوان امری که حس زیبایی پرستی انسان را محظوظ و ارضاء می کند می تواند غایت خویش باشد بلکه نیز از آنرو که نفی مطلق غایتیت از هنر انکار استقلال آن را نیز الزام می کند و این بدان معنی است که هنر را به عنوان يك «بنیاد اجتماعی» (Social Institution) در آستانه بنیادهای دیگر - مثل دین، اخلاق، وطن، آزادی، و جز آن - قربانی کنند. مع هذا چون به هر حال ارتباط این بنیاد با بنیادهای

دیگر از نوع ارتباط ارکان يك موجود «آلی» (Organic) با یکدیگر است، توسعه فعالیت هر يك در حدی خاص موجب توسعه فعالیت دیگران خواهد بود و چون مجموعه بنیادها که این موجود آلی را می‌سازد می‌بایست غایت خاصی را که فعل انسانی ناچار - برخلاف فعل الهی در نزد حکماء - بالضروره متوجه آنست تحقق بخشد پس غایت هنر نمی‌تواند همواره در خود آن باشد چنانکه در جامعه انسانی نیز دین و اخلاق و سایر بنیادها هیچ يك نیز بطور مستمر و ثابت غایت خویش نیست بلکه ربط و ارتباط و فعل و انفعال آنهاست که مجموعه غایت فعل انسانی را به عنوان غایت جامعه تحقق می‌بخشد. ازین روست که در فعالیت ادبی مسألة التزام و تعهد، به مثابه امری که لازمه تصور غایت در فعل انسانی است، مطرح می‌شود اما باز، ممکن هست مواردی پیش بیاید که اجتناب از هرگونه تعهد وسیله‌ی باشد، برای تحقق نهایی غایت انسانی.

در هر حال طبیعت و نهاد دنیایی که منتقد شناخت آن را هدف خویش می‌یابد با تصور نفی غایت ملازم نیست اما این نکته مانع از آن هم نیست که شناخت منتقد فقط در يك شکل عاری از شایبه، مطلوب باشد. چرا که نفوذ در چنین دنیایی که خود به هر حال هدف و غایتی دارد وقتی برای منتقد ممکن هست که صمیمانه در صدد شناخت باشد - شناخت صمیمانه. ازینجاست که من مکرر گفته‌ام نقد خوب هزار گونه هست، و اما نقد بد يك گونه بیش نیست و آن نقدی است که عاری از مجاهده صمیمانه باشد - و عاری از شناخت صمیمانه. در حقیقت همین شناخت صمیمانه است که منتقد را وامی‌دارد تا در مجاهده‌ی که جهت نیل به این غایت دارد فقط به حقیقت - جوئی بیندیشد و بس. یعنی ارزیابی خویش را بر نهج درست انجام دهد تا شناخت واقعی و دقیق برایش حاصل آید نه شناخت اجمالی و غیر واقعی. اما آیا بر فرض آنکه منتقد خود را از هرگونه شایبه‌ی خالی کند باز شناخت واقعی و دقیق برایش ممکن هست یا نه؟ این مسأله‌ی است که منتقد را با همان مشکل اساسی حکماء مواجه می‌کند در باب حدود شناخت. در حقیقت محدودیت منتقد و عدم قدرت وی بر اینکه وجود خود را از هرگونه شایبه‌ی خالی کند سبب می‌شود که از لحاظ نظری نقد عملی امری به کلی غیر ممکن جلوه کند لیکن از دیدگاه نظری نیل

به شناخت واقعی و دقیق البته غیر ممکن نیست الا آنکه مثل آنچه حکماء ما در باب حکمت می گفتند امکان آن محدودست به حد طاقت بشری.

معهدا چون دنیایی که فیلسوف با شناخت آن سرو کار دارد با دنیایی که شناخت آن مورد توجه منتقدست تفاوت دارد البته نباید توقع داشت شناخت این دو گونه دنیا هم يك گونه باشد و از يك مقوله. دنیای مورد نظر منتقد دنیای شعر و ادب است و تازه درین باب هم جای بحث هست که آیا خود شعر و ادب را می توان از مقوله معرفت و شناخت به شمار آورد یا نمی توان؟ مخصوصاً که اگر شعر و ادب چیزی جز نوعی شناخت نباشد کار منتقد شناخت نوعی شناخت خواهد بود. از مقوله علم شناخت (Epistemology) و اگر امر مستقلى از مقوله واقعیت انسانی باشد کار منتقد از مقوله شناخت وجود (Ontology) خواهد بود. آنچه ادب و شعر را از مقوله نوعی ذات و وجود مستقل جلوه می دهد، این نکته است که اثر ادبی در طی زمان که دوام پیدا می کند تقریباً وجودی مستقل اما بالان و فزاینده می شود که همراه زمان رشد می یابد و همواره به همانگونه که از زیر دست آفریننده خویش بیرون می آید باقی نمی ماند. حتی به قول تی. اس. الیوت، وقتی اثر ادبی تازه بی به وجود می آید در عین حال برای تمام آثار ادبی دیگر که قبل از آن بوده اند واقعه تازه بی روی داده است. اینکه بعضی منتقدان معاصر می گویند هر اثر ادبی که شایسته ترجمه به نظر می رسد باید هر پنجاه سال یکبار از سر ترجمه شود چرا که هر نسل تازه شاهکارهای ادبی را با شیوه بی که خاص خود اوست تلقی می کند^۲ در واقع به همین ملاحظه است که آثار ادبی بعد از ولادت خویش نیز اگر بمانند رشد و کمال دارند و هرگز به آن صورت که آفرینندگانشان آنها را به وجود آورده اند باقی نمی مانند. البته مراد آن نیست که تصرف در آن آثار میشود و در طی زمان افزود و کاست در آنها حاصل می آید مقصود آنست که طرز تلقی مردم در طی زمان، دگرگونی آشکاری در مفهوم و معنی آن آثار به وجود می آورد. فی المثل دیوان حافظ را آنگونه که در عصر ما تلقی می کنند و محتوایی که در روزگار ما به آن بار می کنند با آنچه در هنگام حیات خود شاعر بدان اسناد می کرده اند البته تفاوت دارد و اگر در عصر ما به بعضی از مفاهیم مربوط به عصر خود او - آنگونه که فقط از طریق نقد تاریخی

به آن می‌توان رسید - توجه نمی‌شود در عوض مفاهیم تازه‌یی - آنگونه که مربوط به مسایل عصر ماست - به آن افزوده شده است که در آینده نیز دیوان حافظ از آن به کلی خالی نخواهد شد و حتی دایم بر آن چیزهایی افزوده خواهد گشت و هر عصر تصویر خاص خود را بر تصویر گذشته حافظ می‌افزاید و عجب نیست که در پایان چندین قرن حافظ هنوز وجود بالنده‌یی تلقی شود و ازین حیث دنیای شعر و ادب هم مثل دنیای واقعیتهای حسی - منتهی به نحوی خاص خود - دنیای ذوات و عوارض خواهد بود نه دنیای شناخت‌های ثابت و مجرد. با اینهمه، از همین کائنات بالنده و فزاینده هم مثل کائنات عالم حسی آنچه موضوع شناخت واقعی قرار می‌گیرد در واقع ذوات (Noumenes) نیست عوارض (Phenomenes) است.

البته این نکته هم هنوز به هر حال محل بحث است که آیا شعر و ادب غیر از آنکه خود ذوات مستقل و کائنات عینی - از نوع واقعیتهای ثانوی و انسانی - هستند، از مقوله علم هم به شمار توانند آمد یا نه؟ در هر حقیقت بعضی صاحب نظران می‌پندارند که آنچه شاعر یا داستان‌نویس ابداع می‌کند قطع نظر از آنکه يك امر مستقل و لا اقل يك پدیده واقعی و انسانی است از لحاظ ماهیت خود نوعی معرفت است چرا که به هر حال تعبیریست از آنچه در «نزد» نویسنده یا در «قصید» او حقیقت نام دارد. حتی ارسطو هم در فن شعر این نکته را خاطر نشان کرده است که در مقابل آنچه مورد توجه مورخ است و چیزی جز حقایق جزئی نیست آنچه مورد توجه شاعر است عبارتست از حقیقت کلی.^{۲۰} اما اگر شعر و ادبیات نوعی معرفت باشد و در معرفت نظر به کشف و دریافت حقیقت و واقع داشته باشد تفاوت آن با علم در چیست و شعر و ادب چگونه می‌تواند در قلمرو خیال و دنیای رؤیاها و ضمیر ناخود آگاه نفوذ کند؟ این تفاوت را قطعاً باید در تفاوت بین دو گونه دنیا و دنیای حسی و دنیای شعر که نوعی تصویر آن است - جستجو کرد. در حقیقت، يك تفاوت عمده بین شعر و علم در همین نکته است که علم با دنیای حسی و واقعی سروکار دارد و با قوانین و اصولی که بر آن دنیا حاکم است در صورتیکه شعر و ادب با تأثر و احساسی سروکار دارد که این دنیای حسی و واقعی در ما پدید آورده است و ازین روست که برخلاف علم آنچه از شعر حاصل میشود همه جا یکسان نیست و بر حسب احساس و ادراک آفرینشگران

این آثار تفاوت دارد. این تفاوت از اختلاف میزان تأثر و از تفاوت دید و ذوق ناشی است و مربوط است به اینکه منشأ این احوال، به هر صورت، امور ذهنی است اما البته در علم این تفاوت نیست چرا که قوانین دنیای حسی به قلمرو امور عینی تعلق دارد و به خواست و خوشایند ما مربوط نیست. برای آنکس که به عنوان اهل علم با دنیا سروکار دارد دنیا همواره همان است که هست اما کسی که به عنوان هنرمند و شاعر با دنیا سروکار دارد دنیای او ادراکات و عواطف اوست که مربوط است به توالی بی وقفه جریان حیات. در واقع برای آنکس که مرد علم است شب مدت محدودیست از دوره حرکت وضعی کره ارض و حد آن فقط بر حسب قوانین ریاضی در زمان و مکان معین ممکن هست دراز یا کوتاه شود اما برای شاعر بر حسب آنکه شب در وصال دوست بگذرد و یا در فراق به سر آید امکان دارد بیش از آنچه در واقع هست کوتاه یا بلند جلوه کند. مع هذا دنیای علم با پیشرفتهایی که داریم در وسایل و مقدمات آن حاصل می آید طبعاً همواره در معرض تبدل واقع میشود و آنچه امروز يك حقیقت علمی محسوبست ممکن است فردا چنان نباشد در صورتیکه دنیای شعر که خود بر حسب احوال و اوضاع، در ازمنه و امکانه مختلف تفاوت دارد همواره همان حالت تحرك و تغیر داریم خود را حفظ می کند و به همین سبب با گذشت ایام حقیقت آن چندان تغیر و تبدل نمی یابد ازین رو نباید تعجب کرد که فی المثل قانون ابن سینا، به عنوان يك اثر علمی، در مقابل دیگر گونیهای که در قلمرو شناخت علمی حاصل آمده است معروض دیگر گونی شود و اعتبار علمی خود را تدریجاً از از دست بدهد در صورتیکه شاهنامه فردوسی - اثر شاعرانه‌یی که همزمان با آن به وجود آمد - در طی قرن‌ها همچنان بالنده و فزاینده باقی بماند.

نقد ادبی از آن جهت که به قول ماثیوارنولد می گوشت تا شناخت بی شایبه‌یی از دنیای شعر و ادب حاصل کند در عمل بادشواریه‌های بسیار سروکار دارد که قبل از هر چیز باید محدودیت‌های انسانی - حدود طاقت بشری - مربوط به منتقد را سر منشأ این دشواریها شمرد. اگر آنگونه که ماثیوارنولد می پندارد هدف منتقد در عین حال آن باشد که بهترین محصول اندیشه و دانش را در معرض شناخت آورد غایت کار نقد عبارت خواهد بود از ارزیابی - داوری. در حقیقت این طرز تلقی هم الزام

می‌کند که نقد برای ارزیابی ملاک و معیاری نیز داشته باشد. اما کدام معیار و کدام ملاک؟ به هر حال فقط در صورتیکه موازین و معیارهایی وجود داشته باشد منتقد می‌تواند امید داشته باشد که دآوری او در نظر دیگران هم معتبر یا لا اقل مقبول تلقی شود. اما يك نظر اجمالی به تاریخ شعر و ادب نشان می‌دهد که در باب چنین مقیاس و معیاری تا چه حد اختلاف نظر هست. منتقدی هست که لطف و کمال يك اثر را ناشی از سادگی آن می‌داند منتقدی هم هست که يك اثر را به خاطر زیبایی و آرایش مصنوعی آن زیبا و عالی می‌یابد. اثری را به جهت آنکه اخلاقی است بعضی منتقدان ستوده‌اند اثری را هم به سبب آنکه اخلاق جاری را پامال کرده است بعضی منتقدان دیگر ستایش کرده‌اند. نزد برخی، تنوع و کثرت مناظر و موضوعها موجب میشود که شعری در خور تمجید جلوه کند و نزد بعضی دیگر وحدت و یکسانی است که اثری را شایستهٔ اعجاب و تحسین می‌سازد. يك نقاد، اثری را به خاطر شور و هیجان تب‌آلودی که در آن هست می‌ستاید و نقاد دیگر از يك اثر به خاطر آرامش و سکونی که در بیان و فکر نویسنده‌اش محسوس است ستایش می‌کند. تاریخ نقاد ادبی آکنده است از اینگونه داوریه‌های گونه‌گون که نشان می‌دهد دست یافتن به مقیاس واحد تا چه حد دشوار است.^۴

به علاوه اگر در باب این مقیاس و میزان هم در يك دوره یا در يك اقلیم يك چند اتفاق نظر نیز حاصل آید باز ممکن است منتقد در رعایت این میزان در معرض اشتباه واقع شود. نه فقط به آن جهت که وجود او محدودیتهای روحی، اخلاقی، اجتماعی، و دینی دارد و خواه ناخواه دستخوش پیشداوریهای ناشی از این محدودیتهاست بلکه نیز ممکن است وی در قضاوتهای خویش دچار شتابزدگی هم بشود، از مقدمهٔ درست نتیجهٔ نادرست بگیرد یا نتیجهٔ درست را از مقدمهٔ نادرست بدست آورد. این دشواری را هم در پیش دارد که اگر از قدرت آفرینندگی به کلی بی‌بهره باشد شاید نتواند محرکات واقعی نویسندگان و شاعران را درک کند و اگر خود آفریننده هم باشد بسا که اشتغالات ذهنی و مسایل شخصی نیز او را از غور درست در يك اثر باز دارد. در ادبیات مخصوصاً این اشکال هم هست که برخلاف آنچه فی المثل در مورد يك بنای کهن یا يك پردهٔ تصویر مطرح است منتقد سروکار با

امری مادی و ملموس ندارد سروکارش با تصویر نیست که از يك داستان، يك شعر، یا يك نمایشنامه در ذهن وی حاصل شده است. بنابراین، چیزی که مورد بحث و فحص اوست تجربه خود اوست نه يك واقعیت خارجی و تازه تصویری هم که وی از يك شعر یا يك داستان در ذهن دارد ناشی از تجربه اوست در وقتی که مشغول مطالعه آن اثر بوده است. اما همانطور که بر حسب قول مشهور انسان هرگز، دوبار در يك آب غوطه نمی خورد بدون شك تصور و دریافت منتقد هم آنگونه که در هنگام نوشتن نقد دارد با آنچه در اولین برخورد با اثری که مورد انتقاد اوست برایش حاصل شده است البته تفاوت دارد. اصلاً در فاصله بین اولین باری که وی يك اثر را خوانده است با دومین بار که آن را می خواند بیشك در وجود وی از همان خواندن اول تغییری حاصل شده است و اکنون دیگر وی در دومین بار همان شخصی که آن اثر را برای اولین بار خوانده است نیست و چگونگی می تواند مطمئن باشد که احوال نفسانی وی در نحوه تلقی ازین اثر، در فاصله بار اول و بار دوم همچنان یکسان باقی مانده باشد؟ به علاوه ممکن است منتقد به درستی نتواند تمام احوالی را که از تأثیر مطالعه در وی پدید آمده است و در ایجاد نحوه تلقی و قضاوت او تأثیر گذاشته است در خاطر نگهدارد تا داوری خود را از تأثیرهای نامساعدی که ممکن است احیاناً ربطی هم به ارزش واقعی اثر نداشته باشد دور و مصون دارد و آن را با میزانهایی که خود وی آن را معتبر می شناسد کاملاً هماهنگ بنماید. از اینها گذشته اگر منتقد از تلقی و ادراک خویش هم مطمئن شود باز این امکان هست که طرز تعبیر و لفظ و بیانی که دارد نتواند تمام دریافت او را به درستی منعکس کند چرا که اصطلاحات مربوط به نقادی - آنگونه که وی آنرا از دیگران اخذ و تلقی کرده است - ممکن است دقیق و صمیمانه نباشد و اگر خود وی نیز اصطلاحات تازه بسازد بیم آن هست که آن تعبیرات را عامه در همان معانی که مراد اوست درك نکنند یا آن اصطلاحات را از راه تکرار و سوء استعمال تدریجاً چنان دست فرسود سازند که بعدها مراد واقعی وی از آن عبارات به آسانی درك شدنی نباشد.

در بین ملاک‌هایی که منتقدان در ارزیابی آثار ادبی بر آنها غالباً تکیه کرده اند آنچه «عقل» (Reason) و «طبع» (Nature) خوانده میشود مخصوصاً مبنای مکتب کلاسیک

نو در ادبیات قبل از عهد رمانتیک بوده است. منتقدان این مکتب که بوالو فرانسوی و الکساندر پوپ انگلیسی از برجستگان آنها بشمارند در واقع آثاری را می‌پسندیدند که با آنچه آن را مقتضای عقل و طبع می‌خواندند - و این نامی بود که آنها بر تقلید شیوه کلاسیک یونان و روم باستانی می‌نهادند - موافق باشد. اما عقل و طبع در همه خلق و در تمام ادوار و آفاق جهان بريك گونه نیست تا آن را بتوان ملاک و معیاری برای ارزیابی گرفت و در حقیقت نهضت رمانتیک هم که مکتب کلاسیک را به آن صورت که در اروپای عصر لوئی‌ها بود به کلی تعطیل کرد در تخطئه و رد موازین آن، خود هم به اقتضای طبع و عقل متشبث می‌شد. به علاوه آنچه انسان را از مطالعه آثار ادبی متمتع می‌کند توافق آنها با طبع و عقل نیست زیرا ممکن هست آثاری نیز وجود داشته باشد که با اقتضای طبع و عقل هم توافقی نشان ندهند و با اینهمه، مورد پسند و قبول ما واقع شوند. اینکه کانت زیبایی را غایتی بدون غایت می‌داند،^۵ حقیقتی است که در عین حال منشأ مکتب نقد هنر شناختی - از ادگار پو و والتر پاتر تا بندتو کروچه و جوئل اسپینگارن - شده است.

در هر حال اختلاف در باب ارزش میزانهای گونه‌گون آن اندازه است که به نظر می‌آید مبانی و اصول در هر دوره و هر جامعه می‌بایست تابعی از اقتضای زمان و محیط باشد و همین نکته است که تصور روش تاریخی را الزام می‌کند. مع هذا این روش تاریخی گه‌گاه در نقد ادبی ممکن است نتایج نامطلوب به بار آورد چرا که احتمال دارد منتقد را به اشتباه مورخ دچار سازد و در او این تصور را القاء کند که آنچه از لحاظ تاریخی مهم است از لحاظ ادبی و هنری محض هم ارزش دارد. به علاوه این شیوه ممکن است منتقد را به این خطا بیندازد که اثری ادبی را بداند جهت که معرف احوال يك عصر است بستاند و اثری دیگر را بدان سبب که فی‌المثل چیزی از ویژگیهای عصر را منعکس نمی‌کند ناچیز شمارد. اما البته شك نیست که تاریخ‌گرایی^۶ (= Historicism) يك ویژگی عمده نقد ادبی عصر حاضر است و لا اقل در نقدی که به شناخت جزئی و عینی و بی‌شائبه نظر دارد، رابطه‌یی که منتقد بین اثر با نویسنده آن تصور می‌کند اجازه نمی‌دهد که منشأ تاریخی اثر را نادیده گیرد. زیرا در هر دوره عقاید و سلیقه‌هایی هست که طرز ارزیابی مردم را در مورد آثار ادبی هدایت

می‌کند و خواه ناخواه مولود حوادث و احوال لحظه‌ها و ادوار تاریخی است. این چیز است که در قرن‌ها نیز مثل قرن‌های گذشته به‌طور بارزی جلوه دارد، و البته ملاک‌هایی که قرن‌ها در ارزیابی به کار می‌برد ناچار منشأ تاریخی خود را دارند. درست است که آنچه در آمریکا در اوایل قرن حاضر نقدنو خوانده می‌شد رهایی ازین قیود را طلب می‌کرد. اما این رهایی از قیود چیز است که نقادان مکتب هنر برای هنر هم به‌نوعی دیگر آن را مطرح می‌کرده‌اند و قبول آن در حکم نفی يك یا چند بُعد آثار انسانی است: بعد تاریخی، بعد اخلاقی، بعد اجتماعی و جز آنها. در حقیقت نفی بعد تاریخی مثل اینست که از منتقد بخواهند يك اثر کامو یا برشت را به‌جای آنکه در جـ و فرهنگ اروپای دوران جنگ دوم جهانی ارزیابی کند، چنان بررسی نماید که گویی این اثر تعلق به دوران لویی چهاردهم یا عصر اگوست قیصر رم باستانی دارد. این غیر ممکن است، و اصلاً شناخت و ارزیابی نیست. البته در ارزیابی با ملاک تاریخ هم آنچه اهمیت دارد آنست که منتقد هر گونه ملاک دیگر را به‌خاطر ملاک تاریخی نفی نکند و بدین اکتفا نکند که همه چیز را فقط بامعیار تاریخی بسنجد و فی‌المثل بعد روانشناختی یا زیباشناختی آثار ادبی را نادیده بگیرد. در واقع، تاریخ‌گرایی از منتقد طلب می‌کند که هرگز در صدد بر نیاید آثار ادبی يك دوره را با قواعد و معیارهای دوره قبل یا دوره بعد بسنجد. چنین کاری مثل آنست که کسی را به‌خاطر امری که در آن باب تعهد و مسئولیتی ندارد موأخذه کنند. بدون شك قواعد فن شعر ارسطو و هوراس به‌منتقد كمك می‌کند تا آثار اوری پیدس، اریستوفانس، و ویرژیل را که از لحاظ تاریخی در جایگاه واقعی آنها نهاده است بهتر ارزیابی کند اما اگر وی بخواهد آثار شیکسپیر، شیلر، و بایرون را که از لحاظ تاریخی به‌ادوار دیگر تعلق دارند همچنان با همان معیارها بسنجد و اقتضای احوال زمانه‌شان را در نظر نگیرد، در شناخت و ارزیابی خویش توفیقی نخواهد یافت. با اینهمه منتقدی هم که زیاده به تاریخ می‌نگرد در معرض این خطر هست که اصلاً به‌جای نقد ادبی در نقد تاریخی مستغرق شود و در عوض ارزیابی ادبی به ارزیابی تاریخی بسنده کند و باز پاره‌یی بُعدهای يك اثر را نادیده گیرد. نظیر همین خطر برای منتقدی هم که ادبیات را به‌چشم يك روانکاو یا يك روانشناس می‌نگرد هست. در حقیقت طرز دید امثال فروید و یونگ در فهم و شناخت بعضی

دقایق آثار ادبی تأثیری روشنگر دارد که اهمیت آن را انکار نمی‌توان کرد. فی‌المثل «تأثیر ناخود آگاه فردی» - آنگونه که فروید خاطر نشان می‌کند - و تأثیر «ناخود آگاه جمعی» - آنگونه که در بیان یونگ هست - البته در توجیه نحوه پیدایش قسمتی از آثار ادبی قابل ملاحظه است اما ادبیات تنها به قلمرو ناخود آگاه تعلق ندارد و ضمیر خود آگاه و عکس‌العمل ارادی هم - قطع نظر از تفسیری که فروید و یونگ از آنها می‌کنند - حق دارند سهم خود را از آن مطالبه کنند یا تفسیر یونگ و فروید را محتاج به اصلاح و تصحیح ببابند. به علاوه دید يك روانکاو در آثار شاعران و نویسندگان فقط «موارد» (Cases) ی را که معرف ناهنجاریهای روانی و عصبی است می‌جوید و چون غالباً ارزیابی اثر را با ارزیابی صاحب اثر خلط می‌کند، به اشتباه‌های سخت منجر میشود. در واقع منتقدی که يك قطعه شعر را معرف يك لحظه تاریخ یا يك حالت روانی نویسنده و شاعر تلقی می‌نماید غالباً فراموش می‌کند که ممکن هست در آن قطعه آفریننده اثر عمداً سعی کرده باشد احوال خود و زمانه خود را از نظر خواننده مستور بدار یا آن را دیگرگون جلوه دهد و پیداست که در چنان حالی داوری منتقد تا چه حد در معرض اشتباه خواهد بود.

ارزیابی معیارها بدون شك منتقدی را که به شناخت خویش اهمیت می‌دهد با این بحث مواجه می‌کند که از نقد ادبی چه نقش و وظیفه‌ی (Function) را باید انتظار داشت و حدود قلمرو آن را تا کجا باید وسعت داد؟ به هر حال نقد، خواه آنگونه که بعضی صاحب‌نظران می‌خواهند عبارت از کشف و جستجوی زیبایی‌های يك اثر باشد یا آنگونه که اقتضای لفظ در نزد ماست بررسی در عیب‌ها و خلل‌هایی باشد^۲ که در کلام نویسنده یا اثر او هست، آنچه منتقد بدان نیاز دارد ملاك و معیار است تا در ایفای نقش واقعی منتقد به او كمك کند. اما تمیز زیبایی و زشتی بدون شك فقط يك جنبه از نقش واقعی منتقد است چرا که اثر ادبی ممکن است ورای زیبایی ابعاد دیگر هم داشته باشد که آنهمه را با این معیار واحد نمی‌توان سنجید. کلام ویکتور هوگو که می‌گوید سراسر قلمرو انتقاد آنست که معلوم کند اثری خوب است یا بد حدروشنی برای نقش و وظیفه منتقد معلوم نمی‌کند چرا که مشکل وی عبارت میشود از اینکه خوب و بد را بداند که چیست؟ قول ج. ویل اسپینگاردن

هم که تحت نفوذ تعلیم کروچه می گوید نقد فقط باید این را معلوم کند که هنرمند چه می خواسته است بگوید و آیا آنچه را می خواسته است توانسته است بیان کند یا نه^۱، خود در این مورد چندان مشکلی را حل نمی کند. زیرا، نه فقط فهم اینکه هنرمند واقعاً چه می خواسته است بیان کند گاه جز از روی ذوق شخصی برای منتقد ممکن نیست بلکه نیز درك این نکته که وی تا چه حد در بیان مراد خویش توفیق یافته است ملاك روشنی ندارد. تازه این مسأله دیگرهم ممکن است طبعاً برای منتقد پیش بیاید که آنچه هنرمند خواسته است بگوید آیا ارزش گفتن داشته است یا نه؟ و این خود رشته‌یی است که سردراز دارد و منتقد را ممکن است به قلمرو مشاجرات اخلاقی و اجتماعی بکشانند و ناچارش کند که آثار ادبی را نه با ملاك ادبی بلکه با ملاكهای فلسفی ارزیابی نماید. بدینگونه، نقد ادبی با بحث و نقد در مسایل فلسفی خلط میشود و منتقد چاره‌یی ندارد جز آنکه در اول قدم برای خود این مسأله را طرح و حل کند که وظیفه نقد و ارزش و حدود آن چیست؟

در هر حال تحقیق در شناخت نقش و وظیفه نقد برای منتقد همواره يك مسأله اساسی است. با آنکه مسأله، مخصوصاً در قرن اخیر موضوع مناقشه جدی واقع شده است در گذشته نیز کمتر منتقد راستینی بوده است که در باب حدود و ارزش کار خویش نوعی مبنای فلسفی یا به هر حال نوعی تصور فلسفی نداشته باشد. حتی افلاطون و ارسطو مسأله نقش و وظیفه نقد را در خاطر داشته‌اند چنانکه در مقابل افلاطون که بیشتر به جنبه اخلاقی و سیاسی توجه دارد نظریه ارسطو بر این نکته مبتنی بوده است که نقد می‌بایست شعر و ادب را همچون نوعی فعالیت انسانی تلقی کند و با تکیه بر استقراء و قیاس آن را از جهت ارتباط با احوال انسانی ارزیابی نماید. تا آنجا که تاریخ تحول نقد ادبی نشان می‌دهد در بین مقاصدی که نقد به عنوان نقش و وظیفه خویش دنبال کرده است، آنچه مخصوصاً در نزد شاعران و نویسندگان مورد توجه شده است این نکته است که نقد می‌بایست طرز کار و سبک و اسلوب آفرینندگان آثار ادبی را توجیه و تبیین کند. در واقع در بین شاعران غربی، از دانته تا هوگو و از وردزورث تا الیوت، تعدادی آفرینندگان آثار ادبی نقد را به همین منظور دنبال کرده‌اند و این البته نوعی هدف عملی بوده است برای نقد و نقادی. حتی این هم که بعضی دیگر نقد را وسیله‌یی برای توجیه و تبیین ضرورت

اصل شعر و ادب تلقی کرده‌اند از همین مقوله نقد عملی است چنانکه در رساله «فن شعر» هم هدف ارسطو ظاهراً تا حدی دفاع از شعر بوده است در مقابل حمله‌یی که افلاطون به وجود و به ضرورت اجتماعی آن می‌کرد. نه فقط در قرون وسطی و دوران رنسانس نقد ادبی غالباً به دفاع از شعر در مقابل ایمان پرداخته است بلکه در عصر جدید نیز بعضی اوقات منتقدان لازم دیده‌اند در مقابل دعاوی منفعت‌جویانه یا مبتنی بر اصالت عمل، از ضرورت وجود شعر دفاع کنند.

معهدا و رای دفاع از ضرورت شعر و ادب، نقد شاعران و ادیبان گه گاه مخصوصاً متوجه به تعلیم و ارشاد صاحبذوقان یا حتی عامه خوانندگان آثار ادبی بوده است. در واقع، از قدیم بعضی ادیبان و شاعران رساله‌ها و کتابها تصنیف کرده‌اند تا بالفعل راهنمای نویسندگی و شاعری برای تازه‌کاران باشد. البته امروز شاید هیچ منتقدی جدی اوقات خود را به این جنبه از کار نقادی مصروف نمی‌کند چرا که عصر ما، در آنچه به ادبیات مربوط است چنان به ابداع اهمیت می‌دهد که دیگر مسایل مربوط به اصول فن و قواعد وحدت‌ها را نمی‌توان به عنوان حدود و قیود اجتناب‌ناپذیر بر طرز بیان شاعر و نویسنده تحمیل کرد. در حقیقت اگر قول ساموئل جانسون که از روی واقع‌بینی می‌گوید «بیشتر، عمل و طرز کار نویسندگان است که موجب پیدایش قواعد می‌شود نه اینکه قواعد رهنمای عمل و طرز کار آنها باشد»^۹ درست است چگونه می‌توان پذیرفت که نوخاستگان فقط بدانجهت که از حیث زمان دیرتر از پیشینیان آمده‌اند حق ندارند با عمل و طرز کار خویش قواعد تازه بسازند و گویی این کار فقط اختصاص به گذشتگان دارد؟ درینصورت هر کس که طرز کاری قابل قبول دارد می‌تواند طرز کاری را که قاعده تلقی شده است «بیقاعده» کند و قاعده دیگری به جای آن بنشاند. درینصورت نقد فنی، تا آنجا که هدف آن نظارت در اجرای آنچه قواعد فن نام دارد باشد، دیگر نقدی جدی نخواهد بود. با اینهمه نقد صوری که امثال تی. اس. الیوت و عزرا پاوند در عصر ما دنبال کرده‌اند تا حدی نظر به همین تعلیم و تبیین رموز و اصول دارد. الیوت خاطر نشان می‌کند که در نقدهای نخستین عزرا پاوند مخاطب غالباً عبارت بود از «شاعر جوانی که شیوه او هنوز شکل نگرفته بود» و درباره کار خودش به صراحت می‌گوید «بهترین

قسمت نقد ادبی که من نوشته‌ام عبارتست از آنچه به‌طور ضمنی از شیوه کار من حاصل شده است.» تصور آنکه شاعران استاد و وظیفه خود می‌دانند که تازه کاران را هدایت و ارشاد کنند ناشی از يك سنت دیرینه کسانی است که از قدیم همواره شعر را همچون حرفه‌یی تلقی می‌کرده‌اند یا مجموعه‌یی از رموز و فنون مضبوط و منظم می‌دانسته‌اند. آنچه منوچهر شصت‌کله، موافق روایت صاحب راحة الصدور، در باب سید اشرف غزنوی نقل می‌کند که در مکتب‌ها می‌گشت و کودکان را در مطالعه آثار شاعران تشویق و ارشاد می‌کرد از نوع همان کاریست که هوراس در نظم و تصنیف منظومه فن شعر خویش منظور داشت و با توجه به همین مقصود بود که اسکالیجرو، يك منتقد عهد رنسانس هم در شرح فن شعر خاطر نشان می‌کرد که هدف وی آنست که شاعر بیافریند.^{۱۰} در حقیقت اعتقاد به اینکه نقد ادبی وظیفه ارشاد و تعلیم فنی دارد نزد بسیاری از منتقدان امری معقول تلقی می‌شده است و لیکن کسانی که نقد را عبارت از بیان تأثرات شخصی در برخورد با آثار ادبی می‌دانند به سبب آنکه غالباً به اصول قطعی و مطلق اعتقاد ندارند، چنین وظیفه‌یی را انکار می‌کنند هر چند شاعران و آفرینندگان آثار ادبی ممکن است از نقدهای این جماعت نیز نکته‌هایی در باب رموز و فنون کار خویش بیاموزند. غالب منتقدان دیگر، از نقادان مکتب کلاسیک اروپایی گرفته تا کسانی که در روسیه امروز واقع‌گرایی سوسیالیست را یگانه ملاک ارزیابی آثار ادبی می‌شمارند در واقع بیش و کم نقد را، علاوه بر سایر فوایدی که از آن توقع دارند، همچون وسیله‌یی برای تعلیم فنون و اصول نیز تلقی می‌کنند. حتی قول سنت بووهم که معتقد بود ارزیابی عامه، نویسنده را در شناسایی کار خویش کمک می‌کند و کلام ماثیو آرنولد که مدعی بود همواره يك مجاهده انتقادی می‌بایست بريك مجاهده ابداعی مقدم باشد و آن را رهنمایی کند هر دو مبتنی بر همین طرز تلقی از وظیفه نقد بود.

به خاطر تأثیری که نقد در هدایت ذوق عامه دارد بعضی منتقدان، از جمله سنت بوو از آن توقع داشته‌اند تا جامعه را تهذیب کند، ذوق را اصلاح نماید، و آنچه را می‌بایست در نزد جامعه تبدیل به سنت شود پیشاپیش اصلاح و تصفیه نماید. این نیز همان چیز است که نقد ادبی وقتی به قول ماثیو آرنولد بهترین چیزی را که در حوصله

فکر و دانش انسانی گنجیده است، عرضه می‌کند می‌تواند تأمین نماید. اودن (Auden) هم که می‌پندارد منتقد می‌بایست شناخت فرهنگ‌های گذشته را توسعه دهد، خواننده را با وحدتی که در حیات انسانی هست آشنا سازد و رابطه بین ارزش‌های انسانی را با سایر ارزش‌ها مکشوف سازد به‌همین وظیفه نقد نظر دارد. همین نکته است که منتقد را دایم بین نویسنده و خواننده واسطه می‌کند و در واقع تصور نقدی هم که مبنی بر ترویج مرام و عقیده خاصی باشد حاکی از همین طرز تلقی است. تامس کارلایل هم به‌همین معنی نظر دارد که کار منتقد را نوعی ترجمانگری می‌خواند، و نقد را همچون ترجمانی تلقی می‌کند بین آنکس که «الهام یافته» (Inspired) است با آنکس که «الهام نایافته» (Uninspired) است، بین پیغامبر و آنها که نوای کلام او را می‌شنوند و از کلام او تنها پاره‌یی جنبه‌های مادی را درک می‌کنند ولیکن به‌عمق آنها پی‌نمی‌برند. این طرز تلقی کارلایل در بین تعدادی دیگر از صاحب‌نظران از هگل تا اسپینگاردن نیز هست. البته وقتی منتقد به‌عنوان یک ترجمان (Interpreter) بین خواننده و نویسنده قرار گیرد این اشکال ممکن است پیش بیاید که هر منتقد بر حسب وضع و زمان و تهذیب و فرهنگ خاص خویش اثر را به‌نوعی دیگر ترجمانی کند و اثر ادبی، با این طرز برخورد منتقدان خویش به‌صورت امری سیال، غیر ثابت، و متغیر درآید که به‌جای استقلال ذاتی تابع طرز تلقی تفسیرگران خویش باشد. اما این سرنوشتی است که اثر ادبی تاهست، هرگز نمی‌تواند خود را از برخورد با آن برکنار بدارد.

يك طرز تلقی از نقد هم که حتی لفظ نقد با مفهوم آن مربوط است وریشه یونانی (Crinein) (= داوری کردن) رأی‌دادن، توجه بدان را اقتضادارد، عبارتست از نقد حکمی (Judicial Criticism) - داوری و سنجش. در تبیین همین طرز تلقی است که ریچاردز می‌گوید منتقد بودن عبارتست از داوری کردن در باب ارزش‌ها.^{۱۱} بدون شك، تصور ماثیوارنولد هم که از نقد ادبی انتظار دارد تا بهترین چیزی را که در اندیشه و در حوصله دانش انسان گنجیده است بشناسد بر همین طرز تلقی مبتنی است. آیا مفهوم «به‌گزینی» هم که در تصور قدمای ما از مفهوم «نقد» وجود داشته است همین جنبه ارزیابی و داوری را الزام نمی‌کند؟ البته باید دقت کرد که در این طرز

تلقى از نقد و نقادی، کار قاضی که با توجه به قانون قضاوت می‌کند با کار آنکس که قانون و قاعده وضع می‌کند اشتباه نشود. منتقد وقتی می‌تواند به عنوان قاضی «حکم» دهد که قانون و قاعده‌یی از پیش مورد تبعیت و قبول اکثریت واقع شده باشد و اگر قانونی که مورد اتفاق و قبول عام باشد در کار نباشد قاضی دیگر به هیچ وجه، تنها قاضی نیست قانونگذار هم هست و در آن صورت از کجا می‌توان مطمئن شد که سعی وی در ارزیابی آثار ادبی مبتنی بر شناخت بی‌شایبه باشد؟ بسیاری از منتقدان که بر مبنای مرام اجتماعی یا نظری خویش آثار ادبی را ارزیابی می‌کنند در حقیقت، هم قانونگذارند و هم قاضی و البته ارزیابی آنها ارتباطی با مفهوم شناخت عینی ندارد. در حقیقت شناخت عینی، امری سهل الوصول نیست و تازه اگر هم ممکن و حاصل شود، برای ارزیابی کافی نیست بلکه به مجرد اقدام به ارزیابی حالت عینی خود را نیز از دست می‌دهد. در واقع منتقد که می‌خواهد در باب ارزش يك اثر ادبی «حکم» کند طبعاً می‌بایست در ورای شناخت علمی و «عینی» از راه «احساس» هم با اثری که مورد انتقاد اوست مربوط شود. اینجاست که نقد موافق يك تعبیر معروف نوعی تبادل و «توسعه حساسیت» (Development of Sensibility) بین شاعر و منتقد می‌شود و منتقد در وضعی قرار می‌گیرد که یا باید انتظار «شناخت» را به کلی کنار بگذارد یا امکان بی‌شایبه بودنش را. چرا که به قول ساموئل جانسون زیبایی‌های آثار ادبی غالباً چنانست که آنها را از روی دلیل (= Evidence) نمی‌توان ثابت کرد و به این سبب غالباً به کلی تابع تخیل (Imagination) منتقد می‌شوند. با چنین حالی، پیدا است که منتقد به آسانی - و جز با حوصله و دقتی نزدیک به سرحد وسواس - نمی‌تواند از نیل به آنچه از مقوله «شناخت بی‌شایبه» شمرده تواند شد دم بزند.

البته نقدی که فقط به همین «تخیل» و «حساسیت» مبتنی باشد و در تأمین آن اندازه از عینیت که امکانش هست نکوشد، امریست که فقط ارزش ذهنی دارد و در صورتیکه حاکی از صمیمیت نقاد نباشد اصلاً نقد هم نیست. مع هذا نقد «عینی» - یا نقدی که حتی الامکان عینی باشد - نیز با همه دشواریهایی که در نیل بدان هست امریست که بعضی نقادان در جستجوی آن مجاهده کرده‌اند. نقد علمی. این، همان چیز است که

مخصوصاً از اواخر قرن گذشته در تکوین تاریخ ادبیات و آنچه تحقیق ادبی خوانده می‌شود جلوه دارد. اساس این طرز، البته نقد متون و حل موارد مشکل و مبهم آنهاست، و به عقیده این نقادان شناخت واقعی و دقیق مراد و مقصود نویسندگان متون بی‌این کار ممکن نخواهد بود. البته نقد و تصحیح متن فقط آغاز کارست نه تمام آن و اگر محقق به همین اکتفا کند که الفاظ و عبارات را در متن تصحیح انتقادی کند و دیگر در حاصل آن عبارات و الفاظ به درستی تأمل نورزد در واقع به هیچ گونه شناخت واقعی نرسیده است. اما محقق راستین نقد متون را فقط وسیله‌ی می‌شناسد تا تحقیق او را بر مبنای علمی استوار کند و او را به «عینیت» نزدیک کند. چرا که و رای آن می‌خواهد اثر ادبی یا جریان ادبی را که مورد تحقیق اوست تا حد ممکن عاری از شایبه اغراض و منافع به طور «عینی» باز شناسد. در واقع برخلاف نقاد ادبی که آن را گاه نوعی آفرینش ثانوی (= Second Creation) می‌خوانند تحقیق ادبی آفرینش نیست نوعی «شناخت» است - و طبیعی است که اجتناب از هر نوع ذهنیت‌گرایی برای آن ضرورت دارد. درست است که در این نوع شناخت آنچه موضوع «شناخت» واقع می‌شود نیز «خود امر» است که گاه گاه به کلی مبتنی بر عوالم غیر عقلی یا حتی خلاف تعقل است اما کار کسی که تحقیق درباره این «امر» می‌کند از لحاظ طرز تلقی با کار یک عالم طبیعی ممکن است تفاوت نداشته باشد. البته شیوه‌ی که محقق ادبی به کار می‌بندد تا آنجا که فی الواقع نزدیک به شیوه کار عالم طبیعی باشد می‌تواند به شناخت «عینی» نزدیک شود لیکن نیل به دقت و عینیت عالم طبیعی برای محقق ادبی در تمام مراحل کار خویش دشواریهای بسیار دارد. به علاوه منکران می‌گویند اثر ادبی اصلاً امری نیست که بتواند فی نفسه موضوع «تحقیق» واقع شود آنچه اثر ادبی می‌تواند «موضوع» آن واقع شود عبارتست از تمتع والتذاذ نفسانی.^{۱۲} تحقیق در اثر ادبی هم اگر ممکن باشد تازه وقتی است که درین تحقیق هدف «شناخت» نه نفس ادب، بلکه امری خارج از آن، باشد و بدینگونه، وقتی مورخ یا روانشناس در تحقیق راجع به یک اثر ادبی به واقعیات دست می‌یابد حاصل تحقیق او غالباً بیشتر عاید تاریخ و روانشناسی می‌شود نه نفس ادبیات. مع هذا امروز از استعمال شیوه‌های عینی و بیطرفانه در جستجوی اسناد و مدارک، از سعی در توجیه واقعیات از طریق ارتباط علت و معلولی، و از به کار بردن شیوه‌های مربوط به آمار

و ارقام می‌توان در شناخت جریانهای ادبی گه‌گاه نتایجی به‌دست آورد که هر چند مثل نتایج علوم طبیعی همه‌جا معتبر و کلی نباشد باری در حد اسناد و اطلاعات موجود، قابل اعتماد هست و به هر حال آنچه دربارهٔ يك اثر ادبی یا يك جریان ادبی از طریق قواعد علمی می‌توان به‌دست آورد و به كمك استقراء و قیاس و تحلیل و ترکیب تجربی و منطقی می‌توان دریافت اگر شناخت «عینی» هم نباشد از آنچه به مجرد احساس و تخیل و اشراق والتذاذ يك خواننده حاصل می‌شود به مراتب مطمئن‌تر است و بیشتر می‌تواند توافق اذهان و آراء را جلب کند. باری، اگر نقاد ادبی از طریق توسعهٔ حساسیت بین منتقد و نویسنده می‌خواهد در قلمرو تخیل و احساس صاحبان آثار نفوذ کند تحقیق ادبی می‌کوشد تا آثار ادبی را مثل «واقعیات مادی» با اسباب و علل و محیط و زمان پیرامون آنها مربوط بدارد و آنها را تا آنجا که ممکن است در حوزة يك نوع شناخت «عینی» وارد کند. از اینجا است که باید قول گوستاو لانسون را درین باب پذیرفت که می‌گوید نقد ادبی و تحقیق ادبی دو حرفهٔ متفاوتند که مدتهای دراز نه‌ارتباطی با هم داشته‌اند نه اتحادی.^{۱۳} به علاوه کار تحقیق ادبی غالباً خرده‌نگری است و برخلاف نقاد ادبی به امر جزئی بیشتر توجه دارد تا به امر کلی. حال محقق هم ازین حیث گه‌گاه همچون حال کسی است که درون جنگل هست اما فقط درخت یا درختی چند را می‌بیند و جنگل را نمی‌بیند. البته در پاره‌یی موارد نیز چون می‌بایست از جزئیات بگذرد، و واقعیات ادبی را از روی واقعیت‌های دیگر- ادبی، تاریخی، یا جز آنها- توجیه کند به جنگل نیز توجه پیدا می‌کند. يك نکتهٔ دیگر که کار محقق را از کار منتقد جدا می‌کند این است که برخلاف نقاد ادبی، تحقیق ادبی می‌بایست دایم در معرض اصلاح و تجدید نظر قرار گیرد و همواره با معلومات تازه موافق و منطبق شود. در صورتیکه نقاد ادبی، مخصوصاً وقتی بر مبنای تأثرات شخصی یا بر پایهٔ واقعیت‌های ذهنی مبتنی باشد همواره تصویری ثابت را ارائه می‌کند که هر چند همیشه‌جایی برای يك نقد دیگر باقی می‌گذارد باز همواره ارزش خود را نیز حفظ می‌کند. درست همین تفاوت را بعضی منتقدان در بین علم و ادبیات هم نشان داده‌اند.^{۱۴} چون، برخلاف اثر ادبی که کهنگی لطمه‌یی به آن نمی‌زند اثر علمی حیاتش بستگی دارد به تازگی آن. در حقیقت دیکنس و داروین با یکدیگر معاصر بوده‌اند و اکنون آثار دیکنس هم با آنکه مثل آثار داروین کهنه

تلقی میشود دایم طبع و نشر میشود و به قول بعضی نقادان اگر خود او هم اکنون زنده بود باز داستان دیوید کاپرفیلد را بدون تغییری چاپ می کرد اما اگر کتاب بنیاد انواع داروین امروز چاپ می شود دیگر به عنوان يك اثر علمی معتبر نیست و اگر خود او نیز امروز زنده بود و می خواست کتابش به عنوان يك اثر علمی چاپ بشود لازم می دید در آن تجدید نظر کند، بعضی فصول آن را حذف کند و بعضی مطالبش را شاید دوباره بنویسد، تا کتاب بتواند موافق روز و منطبق با معلومات عصر تلقی شود. در آنچه به قلمرو تحقیق ادبی مربوط می شود نیز بیشك حال بر همین گونه است. تحقیقی که نیم قرن پیش در باب سعدی یا فردوسی شده است امروز دیگر کهنه است و امروز اسناد و اطلاعات تازه یی در باب احوال و آثار آندو شاعر به دست آمده است که هانری ماسه و تئودور نولدکه وقتی آثار خود را در باب این شاعران می نوشتند شاید تصورش را هم نمی کردند اما نقدی که امروز در باب فردوسی و سعدی می نویسند اگر در چهارچوبه واقعیتهای خشک ادبی محدود نباشد و به آنچه «توسعه حساسیت» و مکاشفه و تخیل منتقد خوانده می شود نیز فرصت تجلی داده باشد کهنگی نمی پذیرد و در حکم يك اثر ادبی زنده می ماند. ازین روست که امروز فی المثل تحقیقی که ارنست رنان در باب ابن رشد و فلسفه او نشر کرده است دیگر يك تحقیق علمی موافق با معلومات عصر تلقی نمی شود اما مجموعه نقدهای سنت بوو تحت عنوان گفتگوهای دوشنبه هنوز خواندنی است و معرف طرز تلقی اوست از بعضی جریانهای ادبی عصر وی. با اینهمه، جزئیاتی که از تحقیق ادبی حاصل می شود غالباً به منزله ماده یی است که منتقد می تواند گاه از آن، در کار نقد بهره گیرد و کار خود را هر چه بیشتر به نوعی شناخت عینی نزدیک کند.

چند امر دیگر هم هست که منتقد می تواند گاه به عنوان ماده و مصالح از آن بهره ها گیرد و با اینهمه در بعضی موارد آنها را با نقد اشتباه می کنند. دستور زبان، بلاغت و بدیع، و همچنین تاریخ ادبیات از آنجمله است. البته دستور زبان چیزیست که در کار ارزیابی می توان گاه آن را يك میزان معتبر شمرد. از نحویان یونانی عهد اسکندر به تارویان و نحاة عهد اسلامی در کوفه و بصره همواره کسانی بوده اند که میزان قدرت و ضعف گویندگان و نویسندگان را از روی صحت و سقم طرز بیان

آنها در رعایت قواعد لسانی سنجیده‌اند. با اینهمه اگر مخالفت با قیاس نحوی، کلام را معیوب می‌کند تطابق با آن‌هم به‌تنهایی کافی نیست تا موجب رجحان کلام بشود. به‌علاوه با آنکه نحویها غالباً خاطر نشان می‌کنند که اینگونه خطاهای نحوی را نمی‌توان عذری نهاد^{۱۵} باز شك نیست که وقتی کلام گوینده اوجی دارد مسامحات جزئی را در مورد آنها می‌توان اغماض کرد. در آنچه مربوط به بلاغت و بدیع است نیز البته قدرت‌نمایی شاعر و نویسنده اگر با تکلف و خودنمایی همراه نباشد ممکن است گاه مایهٔ اعجاب و تحسین شود اما بررسی جنبه‌های بدیع و بلاغت به‌تنهایی در نقد به‌شناخت درست منجر نمی‌شود چرا که وقتی از دیدگاه علم بلاغت به‌شعری می‌نگرند فقط به‌خود شعر و نحوهٔ ارتباط آن با صنعت و بلاغت نظر می‌کنند و در آنصورت توجه ندارند که گویندهٔ شعر کیست و این‌گرایش به‌صنعت چه رابطه‌یی با سلیقهٔ رایج در عصر او یا با نوع تهذیب و تربیت شخصی او دارد و البته نقد ادبی است که در بلاغت و بدیع به این امور می‌نگرد و بدینگونه هرچند بلاغت و بدیع می‌تواند چون مقیاس و معیاری برای منتقد تلقی شود هرگز نمی‌توان حوزهٔ فعالیت ادبی منتقد را در ارزیابی بلاغی و بدیعی با آنچه مورد توجه ادیب و عالم بلاغت هست یکی پنداشت. در تاریخ ادبی هم، هرچند کار مورخ با کار منتقد وجه اشتراك دارد و حتی بعضی از کتابهای عمده‌یی که در باب تاریخ ادبی اروپا تألیف شده است چیزی جز نوعی نقد مستقیم و مضبوط و منظم نیست^{۱۶}، باز این هر دو به‌هیچوجه يك چیز به‌شمار نمی‌آیند. البته در نقد برخلاف تاریخ ادبی به‌توالی ادوار مختلف چندان توجه نمی‌شود و حتی منتقدانی هم هستند که صریحاً می‌گویند ادبیات تاریخ ندارد و امری جاری و زنده و ابدی است که به «گذشته» مربوط نیست و همیشه مورد تجربه و دریافت مستقیم انسان است^{۱۷} لیکن نقد ادبی نیز چون می‌خواهد به‌شناخت عینی نایل آید طبعاً نمی‌تواند همه‌جا و در تمام مکتب‌های انتقادی و ادبی از توجه به تاریخ و دگرگونی‌های آن کنار بکشد. معذا در بعضی موارد دیگر نیز اگر منتقد به تاریخ توجه دارد و اگر ارتباط بین شاعر و شعر را امری محقق می‌شمارد غالباً از آن‌روست که می‌خواهد ازین راه مسألهٔ نقد منبع و نقد نفوذ را که در شناخت «عینی» آثار ادبی ضرورت دارد توجیه و تفسیر کند. ازین‌روست که تاریخ ادبی هم، مثل علوم مربوط به نحو و بلاغت، در کار نقد ادبی گاه به‌عنوان

مصالح و مواد منتقد به کار می‌رود.

از اینها گذشته، مطالعه در آنچه نزدما «سبک» خوانده می‌شود نیز در بعضی موارد به منزله معیاری تلقی میشود جهت ارزیابی در آثار. بدون شك توفیقی که شاعر و نویسندehی در رعایت جمیع موازین مربوط به يك سبک خاص یا يك مكتب ادبی مخصوص حاصل می‌کند نشان قدرت و استعداد او هست اما در عین حال معرف این نکته است که در اثر او نباید اصالت و ابتکاری جستجو کرد و ازین رو معرفت سبک اگر در شناخت آثار کسانی که مبتکر آن سبک باشند به منتقد کمک می‌کند تا قدرت ابتکار آنها را ارزیابی کند در مورد کسانی که دنباله‌روان آن سبک بوده‌اند چیزی را جز قدرت تقلید گریشان نشان نمی‌دهد. شاعری بروفق شیوه شاعران دیگر اصلاً شاعری واقعی نیست تقلید گریست. تمام هنر شاعر در همین است که بتواند چیزی به وجود آورد که تقلید کار دیگران نباشد و شعر بیدروغ، خود همین است. با اینهمه بسیاری از کسانی که داعیه آفرینندگی دارند، از لحاظ فکر و بیان از سبک پیشروان تقلید می‌کنند و در واقع از خود سبک خاص ندارند یا سبک خاص آنها همین تقلید گریست. لا اقل تا آنجا که ارتباط به لفظ دارد، این گرایش به تقلید و تمرین سبک بیان رایج در هر عصر امریست اجتناب ناپذیر. ظاهراً از همین روست که بعضی محققان تاریخ ادبی را چیزی جز تاریخ تحول زبان نمی‌دانند و شناخت ادوار ادبی را فقط از راه شناخت ادوار تحول زبان ممکن می‌شمارند. چنانکه ادبیات را به طور کلی بخشی از تاریخ تحول زبان تلقی می‌کنند و همچون تابعی از آن.^{۱۸} این طرز تفکر تا آنجا که مربوط به رابطه بین فکر و طرز بیان است در تاریخ نقادی سابقه دارد. ظاهراً به همین سبب بود که در قرون وسطی و عهد رنسانس و هم حتی در قرون اخیر نیز بعضی ادیبان آلمانی آن را نوعی علم بلاغت عملی (Praktische Rhetorik) خوانده‌اند. در واقع مسأله عمده‌یی که در شناخت سبک (Stylistik) مطرح می‌شود تحقیق درین نکته است که بین آنچه شاعر می‌خواسته است بیان کند با زبانی که برای بیان آن مطلب به کار برده است چه ارتباطی هست و البته باید توجه داشت که در حقیقت بین زبان و مقصود، بین لفظ و معنی به هر حال نوعی ملازمه هست و اینکه اصلاً بتوان آنگونه که تحقیق سبک‌شناسی اقتضا دارد معنی و مقصود را از لفظ

و تعبیر جدا کرد و سپس بین آنها مقایسه‌ی انجام داد محل تأمل است. عبدالقاهر جرجانی اتساق بین لفظ و معنی را انعکاس نظم ذهنی می‌شمرد. اینکه گوستاو فلوبر هم در جستجوی «کلمهٔ درست» (Le Mot Juste) همواره وسواس داشت ناشی از نظیر همین تصور بود. فکر آرایش کلام هم که افراط در آن، قسمتی از شعر و نثر ادب گذشتهٔ ما را، تا حد زیادی بیروح کرده است ناشی از این تصور بود که نزد نویسندگان آنگونه آثار شعرو نثر با الفاظ و تعبیرات عادی نمی‌توانست مقبول طباع واقع شود. مرزبان‌نامه و سندبادنامه راسع‌الدین و راوینی و ظهیری سمرقندی بدان سبب به عبارات مصنوع نقل کرده‌اند که به اعتقاد خود برای آنگونه معانی الفاظ مناسبتر طلب می‌کرده‌اند. البته آن اندازه تکلف‌های بدیعی که در شعر شاعرانی مثل وطواط و عبدالواسع جبلی و امثال آنها یا در نثر کسانی مثل و صاف و جوینی و وراوینی هست در واقع چیزی جز آرایشگری نیست و این آرایش‌ها هم غالباً زیبایی واقعی را در زیر يك نقاب زرین پنهان و خفه می‌کنند. معه‌ذا بدون شك بیان هم‌البته اوجی دارد که فقط بعضی شاعران و آن نیز نه در همهٔ احوال به آن دسترس یافته‌اند و این آن امریست که کمالش را لونگینوس سبك‌والا یا «نمط‌عالی» می‌خواند. اما شك نیست که طرز بیان هر کسی ممکن است معرف احوال روحی یا شخصیت و منش خود او باشد و کلام معروف بوفون که سبك را عبارت از خداوند سبك می‌خواند ناظر به همین قول است.^{۱۹} چنانکه گفتهٔ ویلیام امپسون نیز که می‌گوید نهفته‌های ذهن انسان بررغم میل او هم که باشد در طرز بیانش جلوه دارد، در واقع با آنچه روانشناسان در باب فعالیت ضمیر ناخودآگاه انسانی می‌گویند توافق دارد و ادعای شوپنهاور را که می‌گوید سبك همچون سیمای درونی انسان است تأیید می‌کند. معه‌ذا شاعر یا نویسنده فقط برای خود یا طبیب روانی خود نمی‌نویسد تا تمام نهانخانهٔ ضمیر خویش را خواه ناخواه بیرون بریزد بلکه چون برای مخاطبان خویش می‌نویسد ناچار حدود ارتباط خود را با آنها نیز غالباً مراعات می‌کند و و بالطبع تا اندازه‌ی هم تابع سلیقه و ذوق آنها می‌شود.

در جریان تطور شعرو نثر فارسی این نکته را در توجیه آنچه سبك خوانده می‌شود باید همواره در نظر داشت. از جمله نثر عهد تیموری و صفوی مخصوصاً در تاریخ‌نگاری

و در شیوه تحریر نامه‌های اداری سبک «میرزا پسند» بوده است یعنی آنچه مستوفیان دربار شاهزادگان عصر می‌پسندیده‌اند و البته سلیقه این جماعت را که از فرهنگ عصر خویش و از ادب گذشته تنها بدان حد که جنبه عملی زندگی اداری آنها و قوف بر آنرا اقتضا داشته است اکتفا می‌کرده‌اند منعکس می‌کند. در دوره مغول هم سبک نثر غالباً همان شیوه‌یی است که از افراط در سبک نویسندگی منشیان عهد خوارزم-شاهیان و سلاجقه به وجود آمد و در واقع منشیان این ادوار قدیمتر، مثل رشیدالدین وطواط و بهاءالدین بغدادی، و منتجب‌الدین جوینی، و قاضی حمیدالدین بلخی همه تربیت یافتگان مدارس بودند و تمام آثار مربوط به مباحث اهل مدرسه در سبک نثر آنها منعکس بود. کسانی که این سبک را رعایت نمی‌کردند یا مثل صوفیه برای عامه می‌نوشتند یا به جهات مختلف وابسته به سبک ساده قدیمتر بودند. سبک قدیمتر هم که در آثار عهد غزنوی و سامانی بیشتر جلوه داشت سبک طبیعی و ساده فارسی دری بود، مخصوص کسانی که با ادبیات عربی سروکار نداشتند. معهذاً بعضی از این نویسندگان نیز گاه‌گاه مخصوصاً در تقدیم و تأخیر ارکان کلام و در فصل و وصل عبارت تأثیر عربی را - ظاهراً تا حدی نیز از روی عمد - ارائه می‌کردند تا نوعی بهره‌مندی از عربیت را که در آن ایام به هر حال نشانه تربیت و تهذیب عالی تلقی میشد نشان دهند.

در مورد شعر هم تفاوت سبک‌ها، تا حد زیادی به سلیقه کسانی که شعر می‌بایست در نزد آنها قبول و رواج بیابد بستگی داشت. سبک‌هایی که به نام خراسانی، عراقی، و هندی خوانده میشود در واقع بیش از آنچه معرف کامل «ویژگی ذهنی» (Mentis) (Character) و «تعبیر از مافی‌الضمیر» (Self-Expression) گویندگان باشد در عین حال معرف ذوق و سلیقه رایج عصر و ذوق و علاقه کسانی است که مخاطب اینگونه اشعار بوده‌اند. در حقیقت سبک معروف به «هندی» را آنگونه که در نزد اکثریت شاعران عهد صفوی رواج داشت و «مکتب وقوع» یک جلوه دیگر آن بود، می‌توان سبک شعر اهل بازار خواند. نه فقط روح بازارگانی بود که تعداد زیادی از این شاعران را به‌هنگام سرزمین ثروتهای هنگفت و فرصتهای گرانبها برای طفیلی‌ها - می‌کشانید بلکه تعداد زیادی از این شاعران در واقع مشتی پیشه‌وران و صنعتگران عادی از طبقه پایین بودند. از خیاط و کفشگر تا پینه‌دوز و یخنی‌پز، در بین شاعران معروف

این عصر فراوان بودند.^{۲۰} شعر هم چون غالباً نه برای دربار صفویه بلکه برای همین جماعت سروده میشد اگر از مرثی و مناقب اهل بیت تجاوز می کرد در هجو و هزل و شهر آشوب یا در غزلهای مربوط به ماجراهای قهوه خانه ها و حمام ها که بوی همجنس-بارگی می داد مصروف میشد و البته زبان محاوره اهل بازار و طرز تعبیر آنها نیز با ضروره در آن، انعکاس می یافت. نازک بینی های مبالغه آمیز و مخصوصاً ارسال المثلهایی که معرف حکمت عامیانه است و همچنین بعضی الفاظ و تعبیرات خاص که در این اشعار هست روح بازاری آنها را نشان می دهد. اما آنچه به عنوان سبک عراقی خوانده میشود در واقع سبک بیان اهل مدرسه است. سبک شاعرانی که هم در دربار ممدوح با وزراء و مستوفیان «مدرسه دیده» سرو کار دارند و هم خودشان تربیت مدرسه یی دارند. عبث نیست که رنگ و بوی علوم اهل مدرسه و رسوم اسکو-لاستیک اسلامی درین اشعار به طور بارزی جلوه دارد: استشهاد به قرآن و حدیث، تلمیح به اساطیر و قصص انبیاء، آوردن صنایع بدیعی، به کار بردن مصرعهای عربی و ملمعات، اظهار اطلاع از ادب عربی و اشارت به الفاظ یا تضمین آنها، ابراز معلومات مربوط به حکمت و علوم عصر، اظهار قدرت در آنچه لزوم مالا یلزم می خوانند، و مخصوصاً در تجدید مطلع های متعدد و آوردن ردیف های طولانی و دشوار، که این همه نشانه ارتباط این شاعرانست با محیط تعلیم و مدرسه. در حقیقت جز در محیطی که معلومات اهل مدرسه در آن به دیده تکریم نگریسته میشد چنین سبک بیانی ممکن نبود در شعر رواج پیدا کند. در دوره قبل از آن هم که هنوز مدرسه - نظیر نظامیه و سرمشقه های آن - چندان رایج نبود شعر سادگی بالنسبه طبیعی داشت نهایت آنکه ذوق و سلیقه کاتبان و دبیران غزنوی و سامانی رنگی از آنچه «ادب کاتب» خوانده میشد بدان می داد.^{۲۱} در بین عوامل عمده یی که معرف سادگی خاص این سبک به - شمارست نه فقط خالی بودن نسبی آن از عناصر مربوط به حکمت و تصوف است بلکه وجود تشبیهات حسی و وجود بعضی الفاظ کهنه و حتی سکنه هایی که احیاناً در اوزان شعر هست نشانی از همین سادگی است. چنانکه روح لذت پرستی (Hedonism) و گرایش نسبی به روح ملی - اظهار نفرت و ملال امثال فرخی و عنصری نسبت به بعضی سنت های ملی، که به خاطر تملق نسبت به دستگاه سلطان است استثنایی نادرست - نیز آنگونه که غالباً درین سبک کلام هست ارتباط آن را با سنت و فرهنگ

مربوط به دبیران و دهقانان خراسان در پایان عهد ساسانیان ارائه می‌کند. بدینگونه سبک خراسانی همچون شیوه‌ی جلوه می‌کند که بامیراث «ادب» مخصوص دبیران^{۲۲} و با آنچه نزد وزیران و کاتبانی چون جیهانی، بلعمی، و ابوالعباس اسفراینی که وارثان دستگاه امثال برمکیان و آل سهل بوده‌اند ارتباط دارد و بیش از هر سبک و شیوه دیگر دنیای اسلامی را با آنچه ایرانی و ساسانی است مربوط می‌کند. در هر حال سبک خراسانی کمال مطلوب شعری را که در محیط فرهنگ ملی دبیران عهد سامانی و غزنوی مقبول است ارائه می‌کند چنانکه سبک عراقی و سبک هندی هم به ترتیب معرف کمال مطلوب شعر اهل مدرسه و شعراهل بازار به‌شمارند. اما شناخت سبک هم هرچند می‌تواند ماده و معیاری برای نقد ادبی عرضه کند با نقد ادبی خلط نمی‌شود و البته ممارست در سبک واحد یا سبک‌های متعدد نیز در عین آنکه استعداد تقلید را در شاعر نشان می‌دهد تاحدی معرف فقدان شخصیت مستقل و اصالت فردی در نزد اوست.

بدینگونه در آنچه «نقد حکمی» نام دارد مقیاس و معیاری که بتواند به نوعی حکم بالنسبه «عینی» منجر شود غالباً اموری از مقوله سبک، بلاغت، تاریخ ادبی و نظایر آنهاست اما تنها به مدد این امور منتقد نمی‌تواند به شناخت بی‌شایبه دست بیابد ملاک‌های دیگری هم که ممکن است برای نیل به «عینیت» به‌وی کمک کند شامل بررسی‌های روان‌شناختی، زیباشناختی، جامعه‌شناختی، و اخلاق است که البته ادراک و توجیه پیوند بین آثار ادبی با آن امور دشواریهای بسیار دارد و بدین سبب با محدودیتی که در وجود منتقد و در طبیعت نقد و نقادی هست اگر برای نیل به شناخت بی‌شایبه، طریقه‌ی تصویرپذیر باشد طریقه جامع است - یعنی نقدی همه‌جانبه که در آن شیوه‌های گونه‌گون، تا آنجا که با یکدیگر تعارض ذاتی ندارند یکدیگر را تکمیل و تصحیح کنند.

بررسی در باب حدود و ارزش نقد، طبعاً متضمن نقد منتقدان هم هست و البته وقتی «نقد نقد» حدود و ارزش نقد راستین را بررسی می‌کند دیگر شکایت‌نامه‌هایی نظیر آنچه مارسل پانیول (۱۸۹۵-۱۹۷۴) نویسنده و سینماگر معاصر فرانسوی در نقد منتقدان^{۲۳} دارد، جز جنبه نقص و ضعف بعضی منتقدان بلفضول و مسؤولیت‌گریز را نشان نمی‌دهد.

چنانکه وقتی هم ژان پل سارتر، در کتاب ادبیات چیست؟ منتقدان را به ننگهبانان گورستان تشبیه می کند و می گوید که اینها جز به پرونده های بایگانی شده و دعواهایی که خانمه یافته است به چیزی علاقه ندارند^{۲۴} نقد را نفی نمی کند نظر به نقد منتقدان دارد. مع هذا، این طرز برخورد با نقد که گاه معایب منتقدان را به حساب مقدمی گذارد در تاریخ ادبی سابقه یی دراز دارد و ماجرای سید کورنی باریشلیو و داستان متنبی با صاحب بن عباد، شواهدی است که نشان می دهد چگونه انحراف منتقد به حیثیت و اعتبار نقد نیز ممکن است لطمه بزند. مارسِل پانیول در «نقد منتقدان» خاطر نشان می کند که هر بار اثری قابل ملاحظه از اقبال عامه بی نصیب می ماند منتقدان نسل بعد گناه آن را برگردن ابناء عصر می نهند در صورتیکه تقصیر واقعی بیشتر متوجه منتقدان آن عصر است که به جای ارشاد و هدایت ابنای عصر عمداً سکوت ورزیده اند. در حقیقت اگر شاعری مثل منوچهری دامغانی در شکایت نامه یی که از حاسد خویش عرضه می کند او را مانع توفیق خویش می یابد هر چند هم با تحقیر از او یاد می کند - قطعاً نظر به منتقدی عیبجوی دارد و اگر افسانه سازان عدم قبول شاهنامه را به تحریک امثال عنصری و فرخی در دربار محمود منسوب داشته اند نشان آنست که آنها نقش و تأثیر منتقدان مغرض را به درستی درک می کرده اند^{۲۵}. نه آيا در این نکته که داستان سرخ و سیاه اثر معروف استاندال (۱۷۸۳-۱۸۴۲) در هنگام انتشار قدرش معلوم نشد و یا اپرای کارمن اثر بیزه (۱۸۷۵-۱۸۳۸) در همان اولین شب نمایش با شکست غیرمنتظری روبرو شد، منتقدان عصر مسؤول بودند و به قول مارسِل پانیول نمی توان بر فلان سوداگر اهل لیون یا پیشه ور اهل پاریس خرده گرفت که چرا ارزش این آثار را به جا نیاورده اند؟ مع هذا اینگونه نقدهای مغرضانه و ناسنجیده، لا اقل در آفرینندگان آثار گاه گاه موجب یأس و ملالی می شوند که شاید يك چند آنها را از خلق و ابداع آثار ارزنده بازدارد. در حقیقت این تأثیر نامطلوب، لطمه یی است که منتقد به عالم ابداع می زند و بسا که پاره یی مبدعان حساس را به کلی سرخورده کند و از میدان به در نماید. داستان نمایشنامه قدر اثر راسین (۱۶۹۹-۱۶۳۹) و آنچه شاعری به نام پرادون (۱۶۹۸-۱۶۴۴) در مقابل آن عرضه کرد جنبه زیان آمیز این سر خوردگی مبدعان واقعی را نشان می دهد. وقتی توطئه گران، پرادون را در مقابل راسین علم کردند و با جار و جنجال مغرضانه کار

کم ارج او را از اثر عظیم راسین بر ترجمان داده‌اند، راسین دل‌آزوده میدان را خالی گذاشت، به گوشه انزوای پناه جست، و مدت دوازده سال سکوت اختیار کرد و به ایجاد اثر تازه‌یی دست نزد. درست است که بعد از آن به تشویق بعضی دوستان هنر باز به سر ذوق آمد و حتی اثری مثل آتالی را که از حیث اهمیت و کمال تالی قدر بود به وجود آورد لیکن جار و جنجال منتقدان لامحاله این تأثیر سوء را داشت که دوازده سال از عمر شاعری بزرگ را به باد تلف داد و او را از ابداع آثار ارزنده باز داشت. درست است که در چنین مواردی ذوق عامه تدریجاً قضاوت‌های نادرست منتقدان را اصلاح می‌کند اما تأثیر روحی ضربه‌هایی که نقد ناروا بر آفرینندگان این آثار وارد می‌سازد گه‌گاه تا سالیان دراز در خاطر آنها باقی می‌ماند. شاید يك شاهد عبرت‌انگیز درین باب داستان ژول لومتر (۱۸۵۳-۱۹۱۴) منتقد مشهور فرانسوی باشد باژر ژاونه (۱۸۴۸-۱۹۱۸) نویسنده داستانی معروف به نام «استاد کوره‌ها» (Le Maître de Forges). انتقاد کوبنده و تاحدی مغرضانه‌یی که ژول لومتر ازین اثر «موفق» کرد بدون آنکه مانع از دوام شهرت و قبول فوق‌العاده آن گردد، نویسنده را زیاده‌دلسرد کرد و او را واداشت تا در آثاری که از آن پس به وجود می‌آورد وسواس و دقتی به خرج دهد که آثار وی را خشک و بی‌روح کرد. بعدها، چنانکه پانیول خاطر نشان می‌کند ژول لومتر از آن نویسنده معذرت خواست اما با انتقاد ناروایی که از او کرد در واقع به حیثیت و اعتبار خود نقد نیز لطمه‌یی قابل ملاحظه وارد آورد. درست است که منتقدان بعد از وی نیز همچنان نظیر این تجربه را در مورد ادمون روستان (۱۸۶۹-۱۹۱۸)، هانری بوردو (۱۸۷۰-۱۹۶۳) و ژرژسیمنون (- ۱۹۰۳) تکرار کرده‌اند اما اینهمه، هم به حیثیت و قبول نقد لطمه زده است، و هم منتقدان را عرضه تحقیر و ملامت ساخته است. بدون شك آنچه این گونه نقادان را مستوجب سرزنش می‌دارد اینست که به حدود و مقتضیات نقد محدود نمی‌مانند. شیوه تأثرنگاری را تا حد مسؤولیت‌گریزی دنبال می‌کنند و در شیوه تفسیری خود را گه‌گاه تا حد يك مفتش عقاید پایین می‌آورند. البته منتقدی که کار خویش را به جلد می‌گیرد و بر حدود و ارزش آن وقوف و شعور دارد، می‌داند که در هر حال نسبت به آنچه می‌نویسد مسؤولیت دارد. چرا که در هر حال، حتی اگر قابل به امکان قضاوت و وجود معیارهای مقبول هم نباشد، باز طبعاً در بیان خود یا لامحاله

در سکوت خود نوعی قضاوت نسبت به اثر مورد بحث خویش انجام می‌دهد.^{۲۶} در این صورت ناچار مثل هر قاضی احساس مسؤولیت می‌کند، و می‌کوشد تا مجاهده‌یی - هر چند گاه نو میدانه - برای نیل به بیطرفی که لازمه «عینیت بی‌شایبه» است انجام دهد و همین نکته، بین منتقد واقعی و کسانی که کار نقد را به‌جد نمی‌گیرند یا از حدود آن دایم تجاوز می‌کنند تفاوت می‌گذارد. تنها به وسیله اینگونه منتقدان است که نقد علیرغم نفرتی که آفرینشگران نسبت به آن دارند، و با وجود بی‌توجهی که اکثریت خوانندگان آثار ادبی نسبت به آن نشان می‌دهند، در بهبود و پیشرفت ادبیات آفرینشی نقشی بیش و کم قابل ملاحظه دارد و در واقع «سبب وجود» آن نیز همین است.

اینکه نقد ادبی با وجود محدودیتهایی که از جنبه نظری دارد باز در جنبه عملی خویش تأثیر قابل ملاحظه‌یی در ترقی و بهبود ادبیات و اندیشه انسانی داشته است، نشان می‌دهد که نقد نیز مثل هنر و ادب غایت عملی دارد و ناچار نمی‌تواند از هرگونه تعهد و التزام کنار بکشد. به خاطر همین تعهد و التزام مرئی یا نامرئی است که نقد ادبی بر رغم طعن و شکایتی که گاه به بعضی آفرینندگان از آن دارند می‌تواند برای خواننده و حتی برای نویسنده منشأ فواید باشد. قول لسینگ^{۲۷} که در ددام نامه هامبودگی می‌گوید دیگران ادعای انتقاد اصالت را در انسان خفه می‌کند اما من اگر اصالت و ابتکاری دارم آن را از انتقاد بدست آورده‌ام ناظر به همین نکته است. این اعتراف قطع نظر از آنکه کلام يك منتقد است برای آفرینش ادبی آموزنده است. در هر حال برای ادبیات نقد در حکم وجدان است - وجدان اخلاقی. شاید کسانی هم که آن را زیاده مزاحم می‌یابند برای همین است. نه آیا برای بسیاری از مردم هیچ چیز مزاحم‌تر از وجدان نیست؟ در تاریخ اقوام، همواره احوال و ادواری وجود دارد که وجدان قومی تحت تأثیر عوامل و اسباب معارض خاموش است یا خواب‌آلود و بی‌حس. به علاوه بانگ وجدان را در احوالی که وجود انسان، یا وجود جامعه آکنده از هیجانها و نخوت‌های شدید باشد نمی‌توان شنید. با اینهمه، ادبیات اگر نیروی «راه نماینده» و «اصلاح‌کننده» بی‌دارد که نیک و بدش را به‌یاد وی می‌آورد و آن را در هر وقت متوجه مسؤولیت‌های خویش می‌کند همین نقد ادبی

است- خاصه وقتی که ارزیابی آن «عینی» و عاری از هر گونه شایبه‌یی باشد. البته نباید آوای وجدان را نیز با آوای تمایلات سرکوفته یا فریاد شهوات بی‌لحام خلط کرد. چه بسیار آواهای درونی هست که انسان را نه به آنچه شایسته اوست می‌خواند و او آن را آوای وجدان می‌پندارد و نیست.^{۲۸} البته نقد هست تا نقد، و که می‌تواند آنچه را تحت تأثیر اغراض و مطامع یا به حکم خوف و رجا می‌گوید و خود نیز به آن اعتقاد ندارد نقد راستین بخواند و از تلقین وجدان ادبی؟

Handwritten: H 59411

Call No.....

Date...24...18.....

Account No.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is kept beyond that day.

۱

یادداشتها

۱. در واقع، مخاطب در نقد ادبی ممکن است نویسنده اثر باشد یا خواننده و یا هر دو. چون منتقد بعضی اوقات می‌خواهد نویسنده را با رموز سنت و اسرار فن آشنا کند و بعضی مواقع می‌خواهد ذوق یا اخلاق عامه را از فساد و انحراف بازدارد. در هر حال با توجه به این مقاصد نقد ممکن است نقد نظری (Theoretical Criticism)، نقد تقنینی (Legislative Criticism) یا نقد توصیفی (Descriptive Criticism) باشد. در نقد نظری و نقد تقنینی مخصوصاً خطاب منتقد به نویسنده است و در نقد توصیفی بیشتر به خواننده نظر دارد. اما پیدا است که آنچه برای هر یک از این دو مخاطب گفته شود، برای مخاطب دیگر هم سودمند است و در بعضی مواقع نیز نقد تقنینی و نقد نظری می‌تواند همچون مقدمه و مستندی برای نقد توصیفی واقع شود و نقد توصیفی را به نقد حکمی (Judicial Criticism) منتهی سازد. برای تفصیل رجوع شود به: George Watson, *The Literary Criticism*, 1968/9-17

۲. زوزنی، تاج المصاادر، لکنهو ۱۳۲۰ ق/۵

۳. احمد امین، النقد الادبی، مصر ۱۹۵۲، ۱/۱. معنی عیبجویی از قدیم در مفهوم لفظ نقد داخل بوده است. «وفی حدیث ابی الدرداء: ان نقدت الناس نقدوك وان ترکتهم ترکوك. معنی نقدتهم ای عبتهم و اغتبتهم قابلوك بمثله.» لسان العرب، طبع بولاق ۱۳۰۰ ق/۴ لفظ Critique فرانسوی و همچنین Critic انگلیسی و Kritik آلمانی، از ریشه یونانی Krinein به معنی قضاوت و داوری آمده است.

۴. در یونان قدیم مفهوم ادب و ادبیات در معنی کلی و جامع خویش لفظ خاصی نداشت است. رجوع شود به فن شعر ارسطو، ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۴۳/۲۷-۱۲۶؛ و درباره هنر شاعری ارسطو، سهیل افنان، طبع لیدن ۱۹۳/۹۳. البته لفظ اروپایی Literature هم امروز در بیان تمام مفهوم کنونی کلمه وافی نیست

چرا که حتی اقتضای مجرد اشتقاق آن (از کلمه Litera = مکتوب) ادبیات غیر مکتوب را از شمول آن خارج می کند. ازین روست که بعضی محققان امروز درین موارد لغت آلمانی Wortkunst و حتی کلمه روسی Slovesnost را دریان مفهوم جامع کلی ادبیات بر لفظ Literature ترجیح می دهند. کلمه ادب و ادبیات هم که در فارسی متداول است از جهت اشتغال بر مفهوم تربیت فکری و فرهنگ اخلاقی خالی از توس نیست و هر چند تمام مفهوم امروزی Belle-Lettres را می توان به آن منسوب داشت، اقتضای مفهوم تاریخی آن از آنچه در مفهوم تربیت آزاد یا تربیت آزادگان هست نیز وسیع ترست. برای تفصیل بیشتر در مفهوم ادب فارسی رجوع شود به شعر بید و غ، شعر پی نقاب، ازدکتر عبدالحسین زرین کوب ۱۳۴۶/۳۵-۲۸ در باب لفظ Literature و حدود شمول و کلیت آن رک به:

Wellek-Warren, *Theory of Literature*, 1949/11,300

۵. ارسطو، فن شعر؛ مقایسه شود با یادداشت شماره ۴

۶. ابن خلدون، المقدمة، طبع کاترمر، پاریس ۱۸۵۸، ۳/۲۹۵. در باب اصل و اشتقاق کلمه ادب غیر از مآخذ مذکور در یادداشت شماره ۴، و مخصوصاً برای اطلاع از طرز تلقی ادباء و منتقدان معاصر عرب رجوع شود به: طه حسین، فی الادب الجاهلی، الطبعة الرابعة ۲۹-۲۵، و احمد الشایب، اصول النقد الادبی، قاهره ۱۹۵۳/۵-۲؛ در باب مفهوم ادبیات و شعر رک:

Prescott, *The Poetic Mind*, 1926

۷. یک مؤید این دعوی مورد قابل توجه ذیل است: آی. ا. ریچاردز منتقد معروف امریکایی در حدود ۱۹۲۰ درین دانشجویان خویش تعدادی قطعات شعر بدون ذکر نام گویندگان آنها پخش کرد و از دانشجویان خواست آن اشعار را تفسیر کنند و نظر خویش را در باب ارزش آنها بگویند. نتیجه آن شد که غالب دانشجویان اشعار مبتذل و کم اهمیت شاعران بی نام و نشان را بر اشعار شاعران معروف و بزرگ ترجیح داده بودند. در باب این تجربه و مسایل مربوط به آن که در واقع موجب توسعه مفهوم نقد عملی و تحقیقات راجع به آن شد رجوع شود به: Richards, I.A., *Practical Criticism*, 1951

۸. به تعبیر کانت در مقدمه نقد عقل محض: Eine Freie und öffentliche Prüfung که هدف آن البته نیل به حکم در باب ارزش است. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:

Lalande, A. *Vocabulaire Technique et Critique de La Philosophie*, 1947/189

۹. پیربل (۱۷۰۶-۱۶۴۷) فیلسوف و محقق فرانسوی در تصنیف لغت نامه تادیخی و انتقادی خویش بنا را بر آن گذاشته است که از لحاظ تاریخ حداکثر دقت و صحت ممکن را جستجو کند و از لحاظ فلسفی بر حسب دستور معروف دکارت تا حقیقت چیزی را از روی یقین قطعی معلوم نکرده باشد حکم به آن ننماید. بدینگونه دو معیار اصلی او در نقد و تحقیق عبارتند از واقعیات (Les Faits) و عقل (La Raison) که به مدد آنها صحت و سقم اقوال و دعاوی صاحب نظران را می توان بررسی کرد. برای تفصیل رک:

G. Lanson-P. Tuffrau, *Manuel illustré D'Histoire de La Litterature Francaise*, 1953/344-346

۱۰. معهدا در مورد موسیقی نیز مثل ادبیات، ملاحظات منتقدان ممکن است کاهلانه، مغرضانه و یا ناشی از سوء تعبیر تلقی شود. چنانکه لو تولستوی آنچه را در نقد آثار بتهوون به وسیله منتقدان هنر اظهار شده است غالباً به عنوان شاهی بر نفوذ نافر جام نقد هنری و انمود می کند. از جمله می گوید بتهوون که در اواخر تدریجاً کر شد و طبعاً نمی توانست اثر خود را بشنود تا آن را چنانکه باید دستکاری و پرداخت کند ناچار آنچه در ایام ناشنوایی خویش به وجود آورد چیزی جز یک رشته آثار ناقص الخلقه و حتی هذیان آمیز نبود اما نقد هنری که بتهوون را در آغاز حال آهنگسازی بزرگ شناخته بود به اینگونه آثار ناقص الخلقه نیز همچنان به چشم شاهکارهای هنری نگریست و برای توجیه و تفسیر آنها کوششهای شگفت انگیز کرد. معهدا بتهوون هم غالباً از منتقدان ناراضی بود و آنها را احمق، وسخنشان را یاوه می خواند و به نیش مگس که اسب چابک را ازدویدن باز نمی دارد تشبیه می کرد. برای قول لو تولستوی درین باب رجوع شود به کتاب او تحت عنوان: هنر چیست؟ ترجمه کاوه دهگان، چاپ دوم/۹-۱۶۸. در باب سابقه رواج و اهمیت نقد موسیقی رجوع شود به:

The Oxford Companion to Music, 9th Ed./263-268

برای طرز تلقی بتهوون از نقد و نقادان رجوع شود به: رومن رولان، زندگی بتهوون ترجمه محمود تفضلی ۱۳۵۱/۱۵۹

۱۱. اگرچند به موجب تعبیر مشهور تی. اس. الیوت «نقد راستین و ارزیابی دقیق متوجه شاعر نیست متوجه شعراوست» ولیکن منتقد غالباً رابطه بین شاعر و شعر را چنان مسلم می یابد که نمی تواند آنها را از یکدیگر جدا سازد. به علاوه منتقد حتی در آنجا که فقدان معیار مورد اتفاق و رواج عقاید فلسفی مبتنی بر نسبیت گرایی و شک و تردید را در عصر ما دستاویزی برای اجتناب از قضاوت می یابد باز خواه ناخواه به قضاوت دست می زند. برای تفصیل درین باب رک:

Carlioni-Filoux, *La Critique Litteraire*, 1955/112-113

برای تعبیر الیوت و رأی او در باب سنت‌های ادبی رجوع شود به:

Van Nostrand, A.D., *Literary Criticism in America*, 1957/233

مخالفان نقد، ایراد عمده‌یی که برحق قضاوت منتقد دارند مخصوصاً مبنی بر این دعویست که می‌گویند نقادان غالباً کسانی هستند که استعداد قبول تأثیر و تلقین آثار هنری را فاقدند. لوتولستوی خاطر نشان می‌کند که این منتقدان معیاری که برای قضاوت دارند درحقیقت همان چیز است که ذوق بهترین افراد تربیت شده نام دارد اما به عقیده وی داوریه‌های این بهترین افراد تربیت شده که برای زمان معینی درست بوده است پس از مدتی که از آن گذشت دیگر درست نیست و ناچار نمی‌تواند معیار و مبنایی برای نقد درست باشد. برای بحث بیشتر رجوع شود به: هنرچیست؟ ترجمه کاوه دهگان/ ۶-۱۶۴

۱۲. وردزورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰) شاعر انگلیسی که خود به عنوان منتقد نیز اهمیت دارد، نقد ادبی را در قیاس با ابداع، کاری پست و بیهوده می‌شمارد و می‌گوید اگر منتقد به جای نقد آثار دیگران همت به انشاء اثری از خویش بگمارد بهتر است، هرچند نتواند اثری عالی به وجود بیاورد. لوتولستوی از قول یکی از دوستان خویش منتقدان را مردمی کودن می‌خواند که درباره خردمندان سخن می‌گویند و خودش تأکید می‌کند که هرچند این تعریف ایرادهایی دارد از گفته کسانی که می‌گویند نقادان، آثار هنری را توضیح و تفسیر می‌کنند به مراتب صحیح‌تر و معقول‌تر است. رجوع شود به هنرچیست؟ ۱۶۳-۱۶۴. در بین انتقادهایی که از کار منتقدان شده است انتقاد طنز آمیزی را می‌توان یاد کرد که ژان پل سارتر از شیوه کار و از احکام و آراء منتقدان ارائه می‌کند. رجوع شود به ادبیات چیست؟ ترجمه مصطفی رحیمی- ابوالحسن نجفی / ۴۸-۵۵ مع هذا خود سارتر همچنانکه فیلسوف و هنرمند است منتقد هم هست و آنچه مورد طعن اوست در واقع ضعف‌های منتقدان است نه خود نقد. نیز در باب اعتراضهایی که دیگران بر نقد و منتقدان وارد کرده‌اند رجوع شود به: شعر پیددوغ، شعر بی نقاب / ۹-۵، ۲۸۷

۱۳. در باب طبیعت و ارتباط آن با هنر و ادبیات رجوع شود به:

Shipley, J.T., *Dictionary of World Literary Terms*, 1955/279-81

۱۴. ابن رشيق قیروانی، العمده فی صناعة الشعر و نقده، مصر ۱۳۴۴ ق. ۸۳/۲ جالب آنست که نظیر همین دعوی در کلام يك منتقد معاصر به نام Stephen Potter هم هست. وی در کتابی بنام *The Muse in Chains*, London 1937 خاطر نشان می‌کند که انسان نمی‌تواند آثار ادبی را به درستی درک کند مگر آنکه خود نویسنده آثار ادبی باشد. ازین رو کسی که می‌خواهد درباره الکساندر پوپ مطالعه و تحقیق کند

می‌بایست در تصنیف و تحریر به ممارست سبک و اسلوب او پردازد و آنکس هم که می‌خواهد نمایشنامه‌های عهد الیزابت را مطالعه نماید می‌باید خود نمایشنامه‌هایی به آن شیوه تحریر نماید. این دعوی، که گاه در نزد ستیزه‌رویان دیگر در محیط ما نیز اظهار میشود به هیچوجه درست نیست. کار کسی که می‌خواهد شیوه شاعر یا نویسنده‌یی را نقد و بررسی کند فقط آنست که دریافت خود را بنویسد و آنرا به بیانی معقول و سنجیده درآورد. آیا مطالعه در طبیعت لازمه‌اش آفریدن طبایع و اعیان کائنات هم هست؟ برای تفصیل رجوع شود به:

Wellek-Warren, *Theory of Literature* 1949/3-4, 299

۱۵. يك مؤید این دعوی سقراط، توجه به این نکته است که شاعر البته ممکن هست با قریحه نقادی درباره اثر خویش نیز قضاوت کند اما بدون شك اگر دانه تفسیری هم بر بخشی از کومدی الهی می‌نوشت یا شیکسپیر خودش نمایشنامه هملت را اجرا می‌کرد نه نقد دانه آخرین کلام در باب کومدی الهی تلقی میشد نه اجراء شیکسپیر بهترین اجراء هملت به شمار می‌آمد. کار این شاعران در معرفی آثار خویش ممکن بود اهمیت خاصی داشته باشد اما به هیچوجه حجیت خاصی نداشت. مقایسه شود با:

Northrope Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1971/5-6

۱۶. شمس‌قیس رازی، المعجم فی معاییر اشعار العجم / ۳۳۹

۱۷ و ۱۸. برای بحث بیشتر در باب قول کانت درین باره رجوع شود به:

Dragomirescou, M., *La Science de la Litterature*, 1/68

اما این مسأله که در نقد ادبی تا چه حد می‌توان به قطعیت رسید و شیوه کار علماء طبیعی را تا چه حد می‌توان به کار بست محل بحث است. قطع نظر از قول کسانی چون تن و برون تیر که در متن مکرر به اقوال آنها اشارت رفته است مسأله، از جهت اشکالی که در تطبیق شیوه‌های علوم طبیعی با آنچه در علوم مربوط به تاریخ-که مطالعه ادبیات هم به سبب ارتباط با سنت‌ها از آن مقوله محسوبست- مطرح است وجود دارد نیز مکرر معروض بحث انتقادی شده است. از جمله ویلهلم دیلتای (-۱۸۳۳-۱۹۱۱) فیلسوف آلمانی در بیان این تفاوت خاطر نشان می‌کند که در علوم طبیعی نظر به تبیین و تشریح است در صورتیکه در تاریخ و مباحث مربوط بدان نظر محقق معطوف به فهم واقعیات است و بس. ویلهلم ویندلباند (۱۸۴۸-۱۹۱۵) فیلسوف آلمانی نیز که مورخ فلسفه هم هست باتکیه برین نکته که حوادث تاریخ همواره در نوع خود یگانه است و هرگز تکرار نمی‌شود در توجیه این تفاوت می‌گوید: «علمای طبیعی می‌کوشند تا بر قوانین کلی دست یابند در صورتیکه اهل تاریخ می‌خواهند بر واقعیه‌یی یگانه که

هرگز دوباره روی نخواهد داد و قوف حاصل کنند.» غرض عمده ویندلباند آن بود که علوم مربوط به فرهنگ را از جریان شیوه تحقیق علوم طبیعی خارج کند. برای تفصیل بیشتر در باب ارزیابی روش‌های علمی در تاریخ رجوع شود به کتاب قادیخ در ترازو، تألیف نگارنده این سطور، طهران ۱۳۵۴/۲۵-۱۲۴

۱۹. برای مفهوم صنعت یا صنعت در نزد قدما رجوع شود به: .

Lalande, A., *Op. Cit.*/77-79

۲۰. ابن رشيق، العمده، ۸۴/۲

۲۱. در باب برون‌تیر و تپور انواع و فنون ادبی رجوع شود به کتاب او تحت عنوان زیر:

Brunetiere, F., *L, Evolution des Genres dans L, Histoire de La Litterature*, Paris, 1890

در اینکه نقد تاچه حد جنبه ابداعی دارد باید توجه کرد که در واقع بعضی شاعران رمانتیک و از جمله جان کیتس (۱۷۹۵-۱۸۲۱) شاعر انگلیسی نیز آن را به عنوان نوعی ابداع تلقی کرده‌اند. اختلاف در مسأله، ظاهراً از آنجا ناشی است که نقد از آن لحاظ که با تجزیه و تحلیل آثار ادبی سروکار دارد نوعی شناخت محسوبست و از آن جهت که متضمن طرز تعبیر و نحوه تلقی ذهنی منتقد از يك پدیده یا يك واقعیت موجود خارجی و عینی است می‌تواند جنبه ادبی داشته باشد. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Shipley, J.T., *OP. Cit.*/82

۲۲. برای بسط و تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به مقاله L. D. Lerner در:

Princeton Encyclopedia of poetryn and Poetics/160

درباره مسأله عینیت (Objectivité) در ادبیات، مخصوصاً مقایسه شود با قول برون‌تیر که صریحاً می‌گوید امری به نام «حقیقت ادبی» (Verité Litteraire) وجود دارد و به همین سبب هم هست که نیل به «عینیت» در نقد و نقادی امریست ممکن. جهت تفصیل رجوع شود به:

Carlioni - Filoux, *Critique Litteraire*, 1955/45-46

۲۳. جمعی، طبقات الشعراء طبع لیدن ۱۹۱۶/۷ مقایسه شود با این روایت که می‌گویند

«خلف احمر را پرسیدند بسیار باشد که تو شعری را رد می‌کنی و زشت می‌شمی در حالیکه مردم آن را می‌پسندند. گفت وقتی صیرفی به تو می‌گوید این درهم ناسره است، بکوش تا آنرا خرج کنی زیرا اگر دیگری بگوید سره است سخن او به کار نمی‌-

آید.» آمدی، الموازنه، طبع آستانه ۱۲۸۷ ق/ ۱۶۸

۲۴. نقد اخلاقی مثل نقدی که مبتنی بر دید مذهبی یا مرام اجتماعی باشد در واقع از لحاظ رابطه بین نویسنده و خواننده ناشی از مسأله تعهد و التزام به نظر می‌رسد. معه‌ذا در نقدی که مبتنی بر فکر تعهد و التزام است همان اندازه که دید اخلاقی آرمان‌گرایی لوتولستوی و دید اجتماعی عینیت‌گرایی ژان پل سارتر می‌تواند فرصتی برای تجلی بیابد دید اجتماعی آرمان‌گرایی منتقدی مثل ژولین بن‌دا هم ممکن است درخور قبول باشد. مسأله، توجه منتقدست به مسؤولیت خود و مسؤولیت نویسنده. ماهیت این مسؤولیت امری دیگرست و به جهان بینی منتقد و نویسنده مربوط است و لوتولستوی در رساله هنر چیست؟ و همچنین ژان پل سارتر در کتاب ادبیات چیست؟ در این مسأله بحث کرده‌اند. برای تفصیل در آنچه مخصوصاً از نظر گاه مذهبی در نقد ادبی مطرح بحث هست رجوع شود به مقاله تی. اس. الیوت در باب دین و ادبیات که در مأخذ ذیل نقل شده است: Scott, W S., *Five Approaches of Literary Criticism*, 1966/43-55

۲۵. برای تفصیل بیشتری در باب مسأله ذوق و نظر منتقدان در آن باره، رجوع شود به: Chambers, F.P., *The History of Taste*, 1932

۲۶. عبدالقاهر جرجانی، دلائل الاعجاز/ ۴۱۹ و بعد

۲۷. ابن خلدون، مقدمه، ج III، ۳۱۲/۱

۲۸. ایضاً، همان مأخذ/ ۳۱۴

۲۹. گفته ژول لومتر (۱۸۵۳-۱۹۱۴) منتقد فرانسوی در اینجا نقل کردنی است که می‌گوید: نقد مثل فلسفه و تاریخ نوعی رمان است و درست مثل رمان ترجمه حال شخصی نویسنده هم هست پس منتقد خوب کسی است که ماجراهای روح خود را در معرکه برخورد با شاهکارهای ادبی نقل و روایت می‌کند. آندره ژید (۱۸۶۹-۱۹۵۱) صریحاً می‌گوید که نقد را بهانه‌ی تلقی می‌کند تا عقاید و افکار شخصی خود را به بیان آورد. این طرز تلقی، در موردی هم که نویسنده غیر از تفسیر و تبیین اثر به قضاوت و ارزیابی درباره آن می‌پردازد نیز صادق است، و در واقع منتقد «تأثرنگار» ذوق و وجدان خود را معیار هر گونه قضاوت می‌شناسد. برای تفصیل بیشتر درین مسأله رجوع شود به: Carloni-Filoux, *Op. Cit.*/54-60

۳۰. آمدی، الموازنه/ ۲-۳

۳۱. M. Dragomirescou *Op.Cit./156* بدون شك چیزی که محك ذوق - خاصه ذوق تهذیب یافته و تلطیف شده را برای ارزیابی اثر ابداعی ناقص و فاقد اعتبار جلوه می دهد، همین تعارض بین ذوق و نبوغ است در صورتیکه این تعارض ذاتی نیست و حتی بعضی صاحب نظران ذوق و نبوغ را دو جنبه مختلف از امری واحد می شمارند. در اینجا قول آ.و. شگل شایان ذکر است که می گوید: «منتقدان عیبجوی نبوغ را که در شعر امری ایجابی است انکار می کنند و به جای آن می کوشند تا ذوق را که امری سلبی است بنشانند معضات تناقض بین این دو امر واقعی نیست و فقط ظاهری است.» برای تفصیل بیشتر درین مسأله رجوع شود به:

Irving Babbitt, *Genius and Taste*, in Scott, W.S., *Five Approaches of Literary Criticism/26-32*

۳۲. *Grande Encyclopedie Française*, 13/422

۳۳. البته اصالت و ابتکار (Originality) امریست که همیشه هنرمندان و دوستداران هنر طالب آن بوده اند و به همین سبب پیروی و تقلید (imitation) را غالباً به عنوان امری که موجب رکود و جمود میشود مستوجب نکوهش یافته اند. معذا در باب معیار اصالت و اینکه حد ابتکار و تقلید چیست جای بحث است و برای تفصیل بیشتر درین باب می توان رجوع کرد به:

=Babbitt, I, *On Being Creative, And Other Essays*, 1932

=Eliot, T.S., *After Strange Gods*, 1934

به علاوه تمسك به سنن و حتی اخذ و اقتباس از ادب گذشته هم برای شاعر و نویسنده ای که می تواند آنچه را از میراث سنتی اخذ می نماید تبدیل به چیز تازه ای - از حیث قالب یا محتوی - بکند به هیچ وجه با اصالت منافات ندارد. کسانی با تمسك به سنن محکوم به جمود و رکود می شوند که نتوانند از سنن، و حتی از آنچه دیگران مکرر آنها را به اشکال گونه گون بازگو کرده اند چیز تازه دیگری بیرون بیاورند. گوته درین باره سخن حکیمانه ای به اکرمان گفته است که یاد کردنی است. می گوید: «باید از کسانی که پیش از ما زیسته اند و کسانی که در پیرامون ما زندگی می کنند چیزهایی بیاموزیم و عاریه گیریم.» حتی بزرگترین نابغه هم اگر بنا باشد همه چیز را تنها از پیش خود ابداع کند چندان پیشرفت نخواهد کرد. اما نفوس فرزانه بسیاری هم هستند که این نکته را ملتفت نمی شوند و بهترین قسمت عمر خود را به دنبال رؤیای اصالت در تاریکی به جستجوی بیهوده می پردازند. من، نقاشانی را دیده ام که دایم ازین میلافند که هرگز از کار استادان تقلید نکرده اند و آنچه انجام داده اند محصول نبوغ خودشان بوده است

چه آشغالهایی! مثل اینکه همچو کاری امکان دارد...»

Eckermann, J. *Gespräche mit Gothe*, 1918, II/644-45

۳۴. اسلوب پرسو (Precieux = قیمتی، پربها) عبارت بود از طرز بیان مصنوع و متكلف و آکنده از نکته دانی و تظاهر که در بعضی مجامع پاریس قرن هفدهم، از جمله در انجمن معروف مارکیز دورامبویه (۱۶۶۵-۱۵۸۸) در بین تعدادی از اعیان و نجبای عصر رایج شد و با آنکه مولیر نویسنده طنزپرداز عصر، آن اسلوب را در طی يك نمایشنامه معروف خویش به باد استهزاء گرفت يك چند در ادبیات آندوره مؤثر واقع شد و با وجود معایبی که افراط در آن به دنبال داشت در تصفیة زبان و تهذیب بعضی آداب عصری نیز روی هم رفته تأثیر مطبوعی داشت. نظیر این مجالس تقریباً يك قرن بعد در انگلستان هم به وجود آمد و تعدادی از این مجامع محل تردد نویسندگان و صاحبان ذوق و استعداد واقع گشت. در حدود ۱۷۸۵ يك همچو مجلسی را تحت عنوان Blue Stocking Club در لندن توصیف کرده اند که چیزی از روح مجامع «پرسو»های پاریس را ارائه می کند. برای تفصیل بیشتر رك: Harvey, P., *Oxford Companion to English Literature*, 1953/95,635,653

۱. درباره قول اگوست کنت راجع به حالات سه گانه یا مراحل سه گانه تاریخ رجوع شود به: محمد علی فروغی، سیر حکمت در اروپا، جلد سوم، تهران ۱۳۲۵/۱۹-۱۱۴

۲. جرجانی، دلائل الاعجاز ۲۳، ۹/ معهذا، «عدم رغبت بلکه اعراض طبقه زهاد و اهل ورع در اسلام از شعر و شاعری جهات بسیار دارد که شاید مرتبط به سیاست وقت در صدر اسلام هم بوده است و متأخرین این طبقه تنها به استناد تنزه صحابه و تابعین و اینکه در قرآن کریم است: وما علمناه الشعر (پس اگر در شعر کمالی مندرج بودی یا سبب رفع درجات و قرب حق گشتی یا جاذب مثنوبات اخروی آمدی حق تعالی سید انبیاء را هم منزّه نداشتی) از انشاء و انشاد شعر محترز بوده اند و این احتراز مختص اصحاب ورع است نه عامه اهل اسلام» یادداشت استاد فروزانفر. برین یادداشت این نکته را هم باید افزود که علاوه بر اعراض ناشی از زهد در اوایل اسلام عوامل دیگری هم بود که تاحدی موجب شد علاقه به شعر نزد مسلمین نقصان بیابد از جمله اشتغال به فتوح راسیوطی و جمعی به استناد قولی منسوب به عمر خلیفه ثانی ازین گونه عوامل شمرده اند چنانکه ابن خلدون هم در مقدمه (طبع بیروت ۱۹۵۵/۵۸۱) نزول قرآن را از اسباب انصراف عامه، از شعر می شمرد. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:

Nallino, C., *La Letteratura Araba, in Raccolta di Scritti, Vol. Vi*, Roma 1948/42-43

۳. ابن رشیق، العمده ۲۵/ در واقع هر چند روایات راجع به زندگی و شعر امرؤ القیس فوق العاده مغشوش است و مخصوصاً اشعار منسوب به او که غالباً از طریق حماد راویه نقل شده است ممکن است به کلی یا تاحدی منتحل و مجعول باشد لیکن آنچه در باب اخلاق و طرز تفکر او روایت میشود در هر صورت معرف سیمای شاعر جاهلی و بدوی قدیم است و ملاحظات و سایر اشعار منسوب به شاعران آندوره نیز تا حدی که می توان

بر صحت آنها اعتماد کرد روی هم رفته حاکی از عدم توجه و مبالغت آنهاست به عوالم مربوط به تربیت و تهذیب حیات مدنی. برای تفصیل بیشتر در باب امرؤ القیس و شعروی رجوع شود به:

طه حسین، فی الادب الجاهلی، قاهره ۱۹۲۷
محمد صالح سمک، امیر الشعر فی العصر القدیم، قاهره ۱۹۳۲
سلیم الجندی، امرؤ القیس، دمشق ۱۹۳۶

۳. ابن قتیبه، الشعر والشعراء / ۳۸

۵. ایضاً، همان کتاب / ۱۸۶ در واقع به سبب وضع مشکوکی که حطیئه در واقعه رده نشان داده بود مورد سوءظن و حتی سخط عمر بن خطاب واقع شده بود و به همان سبب محبوس شد و به وساطت زعماء قریش نجات یافت. برای اخبار او رجوع شود به:

جمحی، طبقات / ۹۳؛ ابوالفرج، اغانی ۲ / ۵۹-۴۱؛
طه حسین، فی الادب الجاهلی / ۳۱-۳۲۵

۶. ابن قتیبه، الشعر والشعراء / ۱۸۲

۷. ابن معتر، طبقات الشعراء / ۱۳۲

۸. ایضاً، همان مأخذ / ۱۲۶

۹. ابن خلدون، مقدمه، طبع دارالکشاف / ۵۸۱. اشارت بدین نکته در اینجا خالی از فایده نیست که در اروپا، در قرن نوزدهم شاعرانی چون بودلر، ورلن، ورمبوکه از لحاظ اخلاقی مطعون و متهم بودند غالباً خودشان گریز از انضباط اخلاقی خویش و نفرت و کینه‌ی را که گاه از طرف جامعه یا از جانب حکومت نثار آنها می شد ناشی از این حقیقت می شمردند که آنها حقایق را افشا می کنند که مخالفان از بیان آنها بیم دارند. آلفرد دووینی، که مثل آنها متهم و مطعون نبود، در اثری به نام Stello می کوشید تا نشان دهد شاعران بیشتر به خاطر سجایای عالی اخلاقی خویش در نظر جامعه ملعون تا نشان دهند شاعران بیشتر به خاطر سجایای عالی اخلاقی خویش در نظر جامعه ملعون (Maudits) تلقی می شوند. ورلن که زندگی خود او و دوستش رمبوجایی برای تصور سجایای عالی اخلاقی باقی نمی گذاشت در مجموعه مقالاتی به نام «شاعران ملعون» (Les Poetes Maudits) می پرسید آیا راست نیست که امروز و همیشه شاعر راستین، خویشان را از طرف هر نوع نظام خودخواهانه‌ی که قدرت را در دست دارد در معرض

نفرین و ملعنت می‌یابد؟ درباره‌این مفهوم «شاعران ملعون» برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics/626

۱۰. جرجانی، دلائل الاعجاز / ۹ کلام ابوهلال عسکری نیز در اینجا نقل کردنی است که می‌گوید یکی را از فلاسفه گفتند فلان در شعر خویش به کذب می‌گراید گفت چیزی که از شاعر می‌خواهند سخن خوب است، صدق چیز است که از پیغامبران می‌جویند. الصناعین / ۱۳۱

۱۱. رجوع شود به مقاله جالبی که آندره‌موروا نویسنده معاصر فرانسوی در باب مسأله التزام و حقیقت‌گویی دارد، در هفته‌نامه اخبار ادبی چاپ پاریس:

André Maurois, *Le devoir de verité*, in, *Nouvelles Litteraires*, 8 Janvier 1953

برای بحث و تفصیل بیشتر در مسأله مورد بحث مقایسه شود با: مقالات توماس‌مان، ترجمه ابوتراب سپهری، تهران، ۱۳۵۱/۱۹-۱۸ که در طی آن نویسنده نشان می‌دهد که چگونه کتاب ورتر دنیایی را مست نشئه مرگ ساخت.

۱۲. برای تفصیل بیشتر درین مسأله رجوع شود به:

George Watson, *The Literary Criticism/217-19*

۱۳. نام این مجله عبارت بود از (*Le Siècle* = قرن). این قول که در متن راجع به داستانهای الکساندر دوما (۱۸۰۲-۷۰) است در باب نمایشنامه‌هایش هم صادق است چرا که غالب آنها نخست در جراید نشر میشد و ازین رو وقتی جداگانه به صورت کتاب درمی‌آمد غالباً شتاب‌آمیز، بی‌ربط، و قالبی به نظر می‌رسید. همین ارتباط با مجلات و جراید داستانهای اوژن سو (۱۸۰۴-۵۷) را مخصوصاً زیاده از حد خام و سطحی کرده است. درباره والتراسکات (۱۷۷۱-۱۸۳۲) نویسنده اسکاتلندی هم می‌گویند که چون يك-چند برای پرداخت دینی که نسبت به يك بنگاه انتشاراتی داشت عجولانه کار می‌کرد قسمت زیادی از آثار آندوره از عمرش سطحی و آمیخته با خامی و بیدقتی شده است.

۱۴. این گفته را شارل لالو در کتاب هنر و زندگی اجتماعی خویش، از وی نقل می‌کند:

Lalo, Ch., *L'Art et la Vie Sociale*, Paris 1921/41

ژان پل سارتر در باب این سوء استفاده‌یی که نویسنده بورژوا از ستایشگران خویش می‌کند از روی طنز خاطر نشان می‌سازد که نویسنده با پولی که از طبقه بورژوا می‌-

گیرد وظیفه خود را که گویی عبارت از آتش زدن به مال آنهاست انجام می دهد. چرا که او وظیفه و مسؤولیتی برای خود قایل نیست و ستایشگرانش هم گویا همین را می خواهند که او دلشان را بسوزد، به ریش آنها بخندد و نقدینه شان را بدون شکرانه و بیدریغ خرج کند. ادبیات چیست؟ ۹۵-۹۴

۱۵. در باب ارزش شعری شاهنامه و اینکه چرا بعضی ابیات آن تا حدی ضعیف به نظر می رسد، استاد فروزانفر می نویسد که شاهنامه «بهترین منظومات فارسی و بطور قطع یک ربع آن به حدی عالی است که مانندش نتوان گفت و ربعی از ابیات خوب (است) و دو قسمت دیگر متوسط. این کتاب اگرچه به جهات ادبی، عالیتین مرتبه نظم را حائزست و شاید گفت که نظم فارسی را و رای این کمالی نیست ولی به واسطه عدم تناسب با موضوع کتاب و تکرار داستانها رعایت معانی دقیق چندان مورد توجه استاد عالیمقام نبوده... سخن و سخنودان، انتشارات خوارزمی ۵۱/۱۳۵۰

۱۶. در باب ارتباط بین منشأ شعر به عنوان آوازهای دسته جمعی، با کار به:

Bücher, K., *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, 1896

Lalo, Ch., *L'Art et La Vie sociale*, 1921

رجوع شود که بحث آنها حاکی از تأثیر کار دسته جمعی در آفرینش شعرست در صورتیکه تأثیر آوازهای دسته جمعی در آسان کردن و مطبوع کردن کار نیز به همین اندازه درخور توجه است. در هر حال اینکه کار از عوامل عمده ابداع شعر و هنرست امروز نزد غالب منتقدان مکتب مارکس محقق است. مقایسه شود با:

Mozhnyagun, S., *Problems of Modern aesthetics*, Moscow 1969

۱۷. در باب منشأ تراژدی و کومدی یونانی و مسایلی که درین باب مطرح است رجوع شود به:

Shipley, J.T., *Op.Cit.*/66-71, 105-106, 419-423. C.f. Lesky, A., *A History of Greek Literature*, 1966/223-40

۱۸. عبارت نقل بمعنی و تلخیص گونه بی است از کلام هیرن در مأخذ ذیل:

Hirn, Y., *Origins of Art*, London 1900/259

در حقیقت قول هیرن از نظریه اسپنسر متأثر و مبتنی بر طرز تلقی او از سیر تکامل مدنیت است. برای مزید توضیح مقایسه شود نیز با:

Shipley, J.T., *op.cit*/6,9

۱۹. نمونه بارز حیات جاهلی در اشعار و قصه های مربوط به شنفری، تائط شرآ، حاتم

طائی و امثال آنها انعکاس دارد که تصویر مرؤت جاهلی را ارائه می‌کند. شعرا امثال اخلط، عمر ابن ابی ربیع و امثال آنها که همچنان سبک قدماء را احیاء کردند مخصوصاً معرف حیات آکنده از تنعم و ثروت عهد فتوح عربی بود و کمال تجلی آن در دنیای قصه‌های هزار و یکشب انعکاس دارد. در باب ادب این ادوار، برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

طه حسین، فی الادب الجاهلی، ۱۹۲۷

احمد امین، فجر الاسلام، ۱۹۲۸

شوقی ضیف، التطور والتجدید فی الشعر الاموی، ۱۹۵۲

۲۵. از جمله شباهت اقوال همام تبریزی، نزاری قهستانی و امیر خسرو دهلوی را با اقوال سعدی و شباهت بعضی سخنان سلمان ساوجی، و خواجوی کرمانی را با سخنان حافظ می‌توان در اینجا به عنوان شاهد مدعی یاد کرد. برای تفصیل رجوع شود به: ادوارد براون، از سعدی تا جاهلی، ترجمه علی اصغر حکمت ۱۳۲۷/۶۸-۱۶۶ و ۶۳-۲۵۶ و ۲۸۹-۹۸

۲۱. در واقع تأکید زیادی که در باب تأثیر نژاد، محیط، و زمان در پیدایش آثار ادبی دارد تن را از توجه کافی به تأثیر شخصیت انسانی هنرمند باز داشته است. این نکته نیز نقد او را بیشتر به نوعی بررسی جامعه‌شناختی در ادبیات تبدیل کرده است. برای تفصیل بیشتر در باب شیوه او مخصوصاً رجوع شود به:

Vernon Hall, *A Short History of Literary Criticism*, 1964/104-107

۲۲. اشعاری که در متن بدانها اشارت رفته است اینهاست:

انظر الیه کز ورق من فضة	قد اثقلتہ حمولة من عنبر
کان آذر یونها	غب سماء هامیه
مداهن من ذهب	فیها بقایا غالیه

رک: به شیخ عبدالرحیم بن احمد العباسی، معاهد التنصیص علی شواهد التلخیص، مصر ۱۳۶۷ ق ۱/۱۵۸. بدینگونه، توجه به تأثیر محیط در پیدایش آثار ادبی از نظر خود آفرینندگان آثار نیز مخفی نبوده است. ظاهراً به خاطر همین گونه ملاحظات بود که ریشارد واکنر (۱۸۸۳-۱۸۱۳) هنگام تصنیف اپراهای مربوط به قهرمانان اساطیری شمال اروپا عمداً خود را در تجمل مصنوعی مناسب با دنیای آن قهرمانان غرق می‌کرد و این تجمل به قدری غیر عادی بود که خود او آن را یکنوع «جنون تشریفات» می‌خواند. رجوع شود به مقالات توماس مان ۲۸۲/۲۸۵ - ۲۸۵. در حقیقت

توصیف نویسنده بورژوا و تبذیر و اسراف، زن پرستی، سفردوستی، و جنک بارگی او چنانکه ژان پل سارتر بیان می کند وجهه دیگری از ارتباط نویسنده را با محیط و طبقه خویش نشان می دهد. رجوع شود به؛ ادبیات چیست؟ ۸۷-۱۸۶

۲۳. برای تفصیل رجوع شود به:

Henri de La Croix, *Psychologie De L'art*, 1927/452

اینجا باید خاطر نشان کرد که از موارد ارتباط بین آثار ادبی با روانشناسی توجه به تفاوت احوال نفسانی شاعر و نویسنده است با آنچه در مردم عادی و معمولی معهودست. از جمله، درین مورد نه فقط تأثیر اوصاف شخصی شاعران در تکوین احوال نفسانی آنها قابل ملاحظه بوده است. و فی المثل اینکه الکساندر پوپ گوژپشت، فریدریش شیلر مسلول، و فدور داستایوسکی مصروع، لرد بایرون چنبرپا، و مارسل پروست مبتلا به تنگی نفس بوده اند ناچار در پیدایش احوال روانی آنها مؤثر بوده است. بلکه شاعر و نویسنده از نظر گاه روانکاوان و اصحاب زیگموند فروید، همچون بیماران عصبی (Neurotic) تلقی شده اند و البته تأثیر احوال نفسانی آنها نیز در آثارشان گاه مستقیم و معرف سنخ و نوع (type) آنها بوده است و گاه عمداً کوشیده اند تا نعل وارون بزنند و خلاف آن احوال را ارائه کنند. البته در بین استفاده هایی که نقد ادبی از شیوه نقد روانشناسی می کند، مطالعه در باب اشخاص داستانها و خلق و سرشت قهرمانان اهمیت خاص دارد، و بررسی هایی که درین زمینه بر مبنای مکتب فروید و مکتب یونگ انجام یافته است از بسیاری جهات درخور توجه واقع شده است. مع هذا آی.ا. ریچاردز، یکجا نظر کسانی را که با مداخله روانشناسی در نقد مخالفند در این کلام معروف خود خلاصه می کند که از آنچه زیگموند فروید در باب لئونارد و داونچی و یونگ در باب گوته نشر کرده اند برمی آید که روانکاوان در نقادی کاری نمی توانند کرد. رجوع شود به:

Richards, I.A., *Principles of Lit Crit.*, 1934/29-30

درین باره در فصل هفدهم کتاب حاضر هست که می تواند معرف وسعت این رشته از تحقیقات باشد. بعلاوه برای بحث و بسط بیشتر می توان درین باب رجوع کرد به:

Wellek-Warren, *the Theory of Literature*/78-88

Scott, W.S., *Five Approaches of Literary Criticism*, 1966/69-73

۲۴. درباره قول هگل در باب مسأله تقلید رجوع شود به: دکتر عبدالحسین زرکوب، یادداشتها و اندیشه ها، تهران ۱۳۵۱/۴۹-۴۸ همچنین برای تفصیل بیشتر در باب مسأله محاكاة و تقلید رجوع شود به همین فصل، یادداشت شماره ۲۶.

۲۵. وقتی صحبت از تقلید به عنوان جوهر و ماهیت هنر در میان می آید باید توجه داشت که البته مراد از آن جز محاكاة و تصویر عالم طبیعت به وسیله هنرمند نیست. معهذاً، اینکه تقلید از سبک و شیوه قدما هم به همین نام خوانده می شود و نزد پیروان اسلوب کلاسیک به عنوان نتیجه یی از تعلیم ارسطویی تلقی می گردد ناشی از این طرز تفکر است که از اواخر عهد شکوفایی فرهنگ یونانی و مخصوصاً در دوره غلبه فرهنگ لاتین، و همچنین در عهد رنسانس و بعد از آن، غالباً تقلید از قدما به منزله تقلید از طبیعت و نه امری که خلاف آن باشد تلقی میشد چرا که اصحاب مکتب کلاسیک معتقد بوده اند قدما طبیعت را بهتر درک کرده اند و تقلید از آنها با تقلید از طبیعت تفاوت ندارد و حتی سودمندتر است. برای تفصیل رک به:

Shipley, J.T., *Op. cit.*/221-22

۲۶. در تصویری که ارسطو از مفهوم تقلید و محاكاة طبیعت به وسیله هنر ارائه می کند - و در واقع می خواهد حمله یی را که افلاطون بر آنچه خودوی تقلید مضاعف می خواند وارد آورده است دفع کند- مفهوم تقلید و تصویر غایتی هم که طبیعت متوجه بدانست هست. از جمله برای مزید تفصیل درین باب رجوع شود به:

Aristotle's physics, 199A, 15ff.

در حقیقت تقلید شاعر از فطرت خویش موافق است با تقلیدی که طبیعت ارسطویی دارد از غایت و کمال منظور. اما توجه به نقش تخیل (Imagination) یا قوه مخیله (Phantasia) در ابداع آثار هنری مخصوصاً مقارن عهد رنسانس در نقد ادبی راه یافت و کسانی مثل تاسو، فراکاستورو، و سرفیلیپ سیدنی درین باب سخنهای جالب دارند. معهذاً با رواج مکتبهای جزمی و حسی اهمیت نقش قوه مخیله به نحوی که در طرز بیان سیدنی و تاسو و دیگران بود محل تأمل واقع شد و ضرورت نظارت عقل و نیروی استدلال در آن تأکید گشت. تا آنکه در دوران رمانتیک نقش تخیل دوباره مورد توجه واقع گشت. و این بار نه به عنوان امری انفعالی بلکه بیشتر به عنوان امری که نیروی سازنده دارد مطرح نظر شد. در واقع طرز تلقی شلی هم از آن بر همین وجه است و البته تأثیر تلقی حکماء آلمانی از تخیل به عنوان قوه مصوره یا تصویر ساز (Einbildungskraft) در کلام کالریج قابل ملاحظه است. آنچه شلی را به دفاع از شعر و تحلیل اجزاء آن واداشت رساله یی بود از تامس لاوپیکاک (۱۷۸۵-۱۸۶۶) تحت عنوان ادوا چهارگانه شعر و پیکاک در آن رساله شعر را امری می دانست مربوط به دوران کودکی مدنیت انسان و مدعی بود مدنیت انسان در دوران کهولت خویش دیگر نیازی به آن ندارد. جواب شلی که ناتمام ماند دفاع از شعر و تأثیر آن بود و نشان می داد که نقش شعر را نباید آنگونه که مدعیان پنداشته اند بی اهمیت تلقی کرد اما در عین حال شلی معتقد بود که شعر امری نیست که به کلی وابسته به خواست و

اراده شاعر باشد. درست است که شروع آن بستگی دارد به الهام (inspiration) لیکن با شروع به انشاء و ترکیب دیگر الهام تدریجاً نقصان می پذیرد و بدینگونه درخشانترین شعرعالم هم فقط پرتوی ضعیف از نور الهام را - که برخاطر شاعر تافته است - القاء می کند، نه بیشتر. برای تفصیل بیشتر در باب نقش تخیل و مخصوصاً برای مباحث عمده‌یی که نقادان و محققان اخیر درین باب اظهار کرده‌اند رجوع شود به:

Abercrombie, L., *the Theory of Poetry*, 1926

Richards, I.A., *Coleridge on Imagination*, 1934

۲۷. برای قول امیل بوترو، رجوع شود به: Lalande, A., *Op. cit.*/315-16
در باب حال جذبه و اینکه منتهی به ازین رفتن موقت تعین و هویت انسان میشود رجوع شود به:

Dragomirescou., M., *La Science de la Litterature*, I/10-11

در باره مفهوم جنون الهی منسوب به شعراء که افلاطون و نیز بعضی شعراء و حکماء رم و قرون وسطی از آن سخن گفته‌اند رجوع شود به:

E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches mittelalter*
Francke - Verlag, 1948/469 - 70

28. Henri de La Croix, *op. cit.*/338-39

۲۹. ابوالفتوح، تفسیر، طهران ۱۳۱۳-۲۳ ق، ۱۴۲/۴ در باب ارتباط «جن» با شعراء در نزد اعراب رجوع شود به: جلال همائی، دیوان عثمان مختاری / ۲۲۹-۲۳۲، مقایسه شود با شعر بیدو غ / ۱۱۹ و همچنین با:

Goldziher, I., *Abhandlungen zur Arabischen Philologie*, I, I

30. Boileau, *Art Poétique*, Chant, I/1-10; c.f. Boileau, *Poesie et Prose*, 1923/275-76

31. M. Dragomirescou, *Op.Cit.*, II/34-35

۳۲. مسأله روانشناسی شاعر و منشأ روانی الهام و آفرینش ادبی هنوز امری تفسیرناپذیر تلقی می شود. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Preminger, A. (Edit.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1965/396-98; c.f. Shipley, I.T.; *op. cit.*/227-29

۳۳. جاحظ، البیان والتبیین، بتصحیح واهتمام حسن سندویبی، ۱۷۵/۱

۳۴. ابن رشیق، العمده، ۲۵/۱

۳۵. ایضاً، همان مأخذ ۲۶/۱

۳۶. برای روایت سیسرو رجوع شود به: عیش پیری و داذ دوستی اثر سیسرو، ترجمه محمد حجازی، طهران ۱۳۳۵/۲۱-۲۰؛ مع هذا روایات راجع به اختلافات خانوادگی سوفوکل تاحدی که از مأخذ موجود برمی آید باید با احتیاط تلقی شود. رك به:

Lesky, A., *A History of Greek Literature*, 1966/275

۳۷. شمس قیس رازی، المعجم، چاپ بیروت ۴۲۳/

۳۸. نظامی عروضی، چهارمقاله، طبع لیدن ۲۶/

۳۹. محمد بن منور، اسرار التوحید، چاپ پطرزبورغ ۳۵/

۴۰. در باب منشأ این قول و اقوال دیگری که در توجیه ادراك زیبایی بر مبنای علوم زیستی ارائه شده است، رجوع شود به: علینقی وزیری، زیباشناسی در هنر و طبیعت چاپ دوم ۱۳۳۸/۲۴-۲۰ در بین اینگونه اقوال تعلیم گوستاو فشر آلمانی (۱۸۵۱-۱۸۸۷) ظاهراً اولین تعلیم قابل ملاحظه‌ی بود که استفاده از شیوه تجربی را در شناخت زیبایی توصیه کرد. فشر در مقابل شیوه نظری فلاسفه که وی آن را زیباشناسی زبرین (Aesthetik Von Oben) می خواند و در آن به قول وی سیر ذهن از «کلی» به «جزئی» بود شیوه «زیباشناسی تجربی» را پیشنهاد می کرد که خود وی آن را «زیباشناسی فرو دین» (Aesthetik von Unten) می نامید و سیر ذهن در آن از «جزئی» بود به «کلی». برای نتایج علمی حاصل از تجارب علمی در زیباشناسی و تفصیل بیشتر در مسایل مربوط به ادراك عالم مرئی و محسوس از لحاظ زیبایی و زیباشناسی رجوع شود به:

-Gibson, J.J., *The Perception of the visual World*, 1950

-Arnheim, R., *Art and Visual Perception*, 1954

۴۱. ۴۲. نام اگوست کنت (۱۷۸۹-۱۸۵۷) و جان استوارت میل (۱۸۰۶-۷۳) در اینجا تنها بوجه مثال از باب استغراق این دو فیلسوف در عوالم مربوط به واقعیات علمی محض ذکر شده است. اگوست کنت در جوانی بیشتر به ریاضیات و علوم مربوط به سیاست علاقه داشت و فقط در پنجاه و هفت سالگی بود که مرگ معشوقه، وی را به عوالم قلبی

متوجه کرد. جان استوارت میل در کودکی و نوجوانی تربیت فوق العاده فشرده و دقیق علمی دریافت و فقط وقتی از سنین بلوغ در گذشت توانست با توجه به عوالم ذوقی تأثیر تربیت خشک و سنگین عاری از ذوقی را که پدرش بروی تحمیل کرده بود تعدیل کند. البته ارتباط این هر دو فیلسوف با عوالم ذوقی و قلبی چون فقط در دوره بعد از تکمیل و تکامل نفس (Formation) آنها بود منتهی به حساسیت ذوقی و هنری قابل ملاحظه‌یی در آنها نشد. یک نمونه دیگر از فلاسفه متوغل در علوم، هربرت اسپنسر (۱۸۲۰-۱۹۰۳) فیلسوف انگلیسی بود که خودش می گوید تازه در چهل سالگی خویش در صدد برآمد کتاب ایلید را مطالعه کند اما در آن جاذبه‌یی نیافت و آن را کناری نهاد. برای تفصیل

رجوع شود به:

Durant, w., *story of philosophy*/355-56: Challaye, F., *Petite Histoire des Grandes philosophies*, 1948/236-37

۴۳. قول کانت در انتساب غایت بدون غایت (Zweckmässigkeit Ohne Zweck) به هنر، همراه با سایر آراء او در باب مسایل مربوط به ادراک زیبایی و مسأله غایت، مخصوصاً در کتاب او موسوم به نقد قوه حکم (*Kritik Der Urteilskraft*) آمده است. جهت تفصیل اقوال کانت درین باب رجوع شود به:

Khodoss, F., *kant: Le Jugement Esthetique*, 1955/16-30

برای نقد قول کانت بر مبنای فلسفه مادی رجوع شود به:

Mozhnyagun, S.(edit.), *Op. Cit*/171-75

۴۴. برای تفصیل بیشتر در این باره، رجوع شود به:

Dragomirescou, M., *Op. Cit.*, 1/14-15

در حقیقت با آنکه حاصل بررسی‌های تاریخی در شناخت «عینی» یک اثر ادبی به تنهایی قابل اطمینان نیست و منتقد غالباً خود را ناچار می‌یابد آنچه را از شیوه تاریخی حاصل کرده است با نتایجی که از شیوه‌های دیگر - فی‌المثل روانشناسی، فنی، و جز آنها - به دست می‌آید نیز بسنجد، ادبیات هم مثل تمام پدیده‌های اجتماعی و انسانی محکوم به تحول و تطوّر است و این نکته نشان می‌دهد که مطالعه آن را نمی‌توان از شیوه نقد تاریخی جدا نگه داشت. تصور آنکه آثار ادبی هر یک به تنهایی وجودی مستقل و متمایز است و ارتباطی بین آنها نیست دعوی مبالغه آمیز است و با تجربه حیات روزانه هم منافات دارد. مسأله تقلید، مسأله سرقات، و مسأله منبع و نفوذ هم بدون توجه به تحول تاریخی نمی‌تواند مبنای مطمئن و معتبری داشته باشد. مقایسه شود با:

Warren-Wellek, *Theory of Literature*, 1949/263-82

اشارت به این نکته هم اینجاست که دارد که آنچه نقد نو (New Criticism) خوانده می‌شود و از جمله ریچارد زوالیوت بدان منسوب هستند نیز نسبت به نقد تاریخی نظر

موافقی ندارد و نقد را به کلی از تحقیق در مآخذ و بحث در زمینه سیاسی و اجتماعی آثار ادبی مجزی می‌داند چنانکه این نقادان کار نقد را بیشتر عبارت از شناخت احوال و اوصاف اثر می‌دانند تا شناخت احوال و اوصاف سازنده اثر. معهذا روش نقد تاریخی که در ادبیات اروپایی مخصوصاً به وسیله جامباتیستاویکو (۱۶۶۸-۱۷۴۴) فیلسوف ایتالیائی بنیان شد نزد کسانی چون تن، رنان، و سنت بوونیز توسعه یافت و حتی در شیوه نقادی پیروان مارکس نیز آنچه مبنای کارست نقد تاریخی است - با طرز تلقی مادی آنها از تاریخ. برای تفصیل مقایسه شود با:

Wilson, E., *The Triple Thinkers*, 1962/288 - 303

۴۶ و ۴۵. در باب روش‌های علمی در نقد آثار ادبی برای تفصیل بیشتر رجوع شود به مقاله نگارنده تحت همین عنوان، در «مجله یغما»، سال ششم شماره ۴ و ۵ که بخش عمده آن نیز در کتاب حاضر مورد استفاده واقع شده است. البته باید توجه داشت که تصور نقد علمی در قرن نوزدهم میلادی مخصوصاً مبتنی بر فکر مقایسه آثار ادبی با پدیده‌های طبیعی بوده است که ادبیات آنها را تقلید و محاکات می‌کند. معهذا، در همان اواخر قرن نوزدهم نیز تفاوت بین شیوه‌های علوم طبیعی و شیوه‌های بررسی در ادبیات و تاریخ مورد بحث محققان بوده است. چنانکه غیر از آنچه از کلام ویلهلم دیلتای، و ویلهلم-ویندلبانند درین باب نقل شد (رجوع شود به یادداشت‌ها: ۱۷/۱ و ۱۸)، می‌توان قول هاینریش ریکرت را درین باب خاطر نشان کرد که در تبیین تفاوت این دو نوع علوم، شیوه علوم مربوط به طبیعت (*Naturwissenschaft*) را مبتنی بر استخراج قواعد کلی، و شیوه علوم مربوط به فرهنگ (*Kulturwissenschaft*) را مبتنی بر تحقیق در موارد جزئی می‌شمارد. درین مورد زنونپول (A.D. Xenopol) فرانسوی بیان جالبتری دارد و می‌گوید: «علوم مربوط به طبیعت سرو کارشان با واقعیاتی است که تکرار (Repetition) می‌پذیرند در صورتیکه علوم مربوط به تاریخ سرو کار با واقعیاتی دارند که ویژگی آنها توالی (Succession) است نه تکرار» البته طرز تلقی مسأله تا حدی نیز تابع طرز تفکری است که صاحب نظران هر یک موافق سلیقه خویش در مسأله طبقه‌بندی علوم دارند. بدون شك مجرد استعمال پاره‌یی اصطلاحات و قواعد کلی مربوط به علوم طبیعی نظیر آنچه تن و برونتیر در تطبیق آن گونه علوم با آثار ادبی کرده‌اند، منتقد را موفق نمی‌کند که با همان دید «عینی» که در علوم مطرح است بتواند به ادبیات بنگرد. معهذا همین اندازه که منتقد می‌کوشد تاجز بر تجارب بالنسبه عاری از شایبه تکیه نکند و جز به آنچه در آن باب از طریق تجربه و استقراء برای وی نوعی یقین حاصل می‌آورد، اعتماد نکند و از وهم و گمان و قیاس و اشراق و مکاشفه خویش به عنوان اموری که می‌تواند احوال و اوصاف آثار ادبی را تبیین و توجیه علمی کند استفاده ننماید نقد وی به عینیت علمی و به آنچه در ادبیات همچون شناخت «عینی» پذیرفته هست نزدیک می‌شود. آنچه از طریق مکاشفه و اشراق و حدس و گمان منتقد حاصل می‌شود نقدیست مبتنی بر

تأثرنگاری و نظیر آنچه آنا تول فرانس آن را عبارت می‌داند از شرح ماجرای روح منتقد در برخورد با شاهکارها - برای تفصیل رجوع شود به:

Shipley, J.T. *Op. Cit.*/364-67

۴۷. برای تفصیل بیشتر در باب روش طب تجربی کلود برنارد، رجوع شود به فیلسین شاله، فلسفه علمی، ترجمه یحیی مهدوی، ۱۳۴۱/۹۷-۹۵ و ۱۳۶

۴۸. طه حسین، فی الادب الجاهلی / ۲۵

۴۹. در طرح مسأله ارتباط بین اثر و آفریننده اثر البته از نظر نباید دور داشت که به هر حال شخصیت هر کس - که منشأ سبک خاص اوست - ناچار تا حدی معلول محیط اجتماعی او هم هست و همین نکته نشان می‌دهد که شناخت بی‌شایبه یک اثر نه فقط شناخت شخصیت، وضع طبقاتی، و محیط اجتماعی آفریننده اثر را الزام می‌کند بلکه شناخت محیط ذوقی و ادبی جامعه‌ی را که اثر به آن عرضه میشود نیز ایجاب می‌نماید. در مقابل ادعای کسانی که نفس اثر را بدون توجه به سازنده اثر موضوع منحصر نقد می‌شمارند غالباً باید توجه کرد که آنچه شعر و اثر ادبی را به وجود می‌آورد - و اولین شعر و اثر ادبی را نیز همان الهام کرده است - قواعد و اصول مربوط به لفظ و قالب نیست احساس و ادراک شاعر و نویسنده است. در هر حال هرچند هم ممکن است ظهور و انعکاس شخصیت شاعر و نویسنده در آثار خویش به طور ظاهر و مستقیم نباشد و بعضی سازندگان آثار ادبی در واقع به جای آنکه خود را در آثار خویش نشان دهند خود را در ورای آن مکتوم و مستور داشته‌اند لیکن باز از نظر منتقد شخصیت ویژه شاعر و نویسنده است که می‌تواند ملاک واقعی در شناخت تأثیر محیط و احوال اجتماعی و روانی رایج در عصر وی باشد. نیز مقایسه شود با:

Wellek-Warren, *Op. cit.*/67-123

۵۰. برای تفصیل سخن گفته در باب آنچه وی در اینجا «قالبهای طبیعی شعر» (Natur-formen der Poesie) می‌خواند رجوع شود به یادداشت‌های او در:

Goethe, *West-Oestlicher Diwan, (mit) Noten und Abhandlungen*, Insel-verlag 1951/179-181

۵۱ و ۵۲. عنوان رساله‌های برون تیر و ارنست بووه بدین قرار است:

-Brunetiere, F., *L'Evolution Des Genres dans la litterature*, 1892

-Bovet, E., *Lyrique, Epique et Dramatique, une loi D'evolution litteraire*, 1911

اینجا باید خاطر نشان کرد که نویسنده این سطور نیز در حدود سنین بیست سالگی بدون اطلاع از مطالعات برونتیروبووه و بیشتر در تحت تأثیر عقاید و تعالیم داروین و اسپنسر مستقلاً در صدد برآمد نظریه تکامل تدریجی را در مورد سیر تاریخی انواع شعر تطبیق نماید و حاصل آن کار رساله‌یی بود که بخش کوچکی از آن تحت عنوان ذیل منتشر شد:

فلسفه شعر یا تاریخ تطور شعر و شاعری، بروجرد ۱۳۲۳

درباره این رساله که اولین اثر مستقل نویسنده این سطور است رجوع شود به نوشته دکتر پرویز ناتل خانلری در مجله سخن سال دوم (۱۳۲۴) شماره ۳۱/۸-۶۲۸ و یادداشت این جانب در همان مجله، همان سال، شماره ۱۵/۹-۷۱۴

۵۳. قدامةین جعفر، نقد الشعر/۱

۵۴. نظامی عروضی، چهارمقاله/۳۵

۵۵. راوندی، داحه الصدور وآية السرد، طبع لیدن ۱۹۲۱/۵۸-۵۷

۵۶. Saulnier, *Litterature Classique* 1947/61

۵۷. ابن رشيق، العمده، ۵۷/۱ نیز مقایسه شود با: ابن شرف قیروانی، مسائل الانتقاد، طبع شارل پلا، ۱۹۵۳/۴۸ که مخصوصاً این دوبیت آن در اینجا شایسته یادآور است:

قل لمن لا يرى المعاصر شيئاً و یری للاولیل التقديما
ان ذاك القديم كان جديداً وسيغدو هذا الجديد قديما

۵۸. به نقل از رومن رولان، زندگی بتهوون، ترجمه محمود تفضلی، ۱۳۵۱/۱۵۳

۵۹. ابن قتیبه، الشعر والشعراء/۵

۶۰. جرجانی، الوساطة بين المتنبي وخصومه، طبع احمد عارف الزین/۵۲-۵۰

۶۱. رادویانی، ترجمان البلاغه، طبع احمد آتش، ۱۹۴۹/۱۳۴

۶۲. علامت نقل « » فقط شامل عبارت « اصول و قواعد حربۀ مبارزه هنرمند به شمار می‌رود » باید باشد. برای مأخذ رجوع شود به علینقی وزیری، زیباشناسی در هنر و طبیعت ۱۳۳۸/۹۴

۶۳. شمس قیس، المعجم، طبع طهران/۲۱۳

۶۴. ابوحیان توحیدی- ابن مسکویه، الهوامل والشوامل ۱۳۷۰ ق/۲۸۲

۶۵. عسکری، الصناعتین، مصر ۱۳۱۹/۱۰۴-۱۰۶

۶۶. شمس قیس، المعجم، طبع بیروت/۴۳۱

۶۷. ابن رشیق، العمدہ/۸۵

۶۸. از جمله در تعریفات سید شریف جرجانی، طبع مصر ۱۹۳۸ درین باب چنین آمده است:
الفصاحة... فی المفرد خلوصه من تنافر الحروف والغرابه، و مخالفة القياس... وفی-
الكلام خلوصه من ضعف التألیف وتنافر الكلمات...، تعریفات/۱۴۶. توجه به این نکته
خالی از فایده نیست که اموری از قبیل غرابت (Barbarismus)، ضعف تألیف
(Soloecismus) و مخالفت قیاس (Metaplasmus) هم که نزد مسلمین خلو از
آنها شرط فصاحت کلام به شمار بود، در قرون وسطی نزد آباء کلیسا از اموری محسوب
میشد که تعلم نحو و صرف (Grammar) موجب اجتناب از وقوع در آنها میشد. برای
تفصیل رجوع شود به:
Curtius, E.R.,

Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. 1948/52

۶۹. محمود شکری آلوسی، الضرائر و مایسوغ للشاعر دون الناثر، ۱۳۴۱/۱۰

۷۰. جاحظ، البیان والتبیین ۱۰/۱-۸

۷۱. آلوسی، الضرائر/۱۰ درینجا قول کنٹی لین (Quintilian) درخور یادآور است که
می گوید شاعران چون برده و تابع اوزان و بحور شعری خویشند، خطاهایی که مرتکب
میشوند بخشوده میشود و آنها درواقع با نامهایی که بر روی این خطاهای خویش
می گذارند این خطاها را که دراصل جز انواع ضرورات هم نبوده اند تبدیل به محاسن
کلام می کنند. مقایسه شود با:
Shipley, J.T., *Op.Cit*/311

۷۲. عسکری، الصناعتین/۱۱۲

۷۳. ابن رشیق، العمدہ ۲/۲۰۸

۷۴. ابن قتیبه، الشعراء والشعر/ ۳۴

۷۵. شمس قیس، المعجم، طبع طهران/ ۲۳۲

۷۶. مع هذا خود شرقیات که ویکتورهوگو در مقدمه آن چنین تلقی بحث انگیزی را از نقد عرضه می کند متضمن معنی تازه یی نیست و شاعر ظاهراً بیشتر به خیالات مربوط به هنر محض نظر دارد. مقایسه شود با:

Lanson-Tuffreau, *Op.Cit.*/566

۱. قطع نظر از صحت یا سقم انتساب این اشعار به شعراء معروف به جاهلی، پیدایش و آغاز ظهور شعر عربی-در دوره قبل از اسلام- در ابهام افسانه‌ها فرو رفته است. البته روایات موجود قدیمترین نمونه شعر عربی را عبارت از قصیده می‌داند که معلقات سبع از آن نوع است. اما اگر نیز انتساب این قصاید به شاعران جاهلی محقق باشد باز بعید به نظر می‌رسد که شعر عربی یکباره وبدون طی پاره‌یی مراحل ابتدایی و متوسط به شکل قالب مرتب و منقح قصاید موجود ظهور کرده باشد و اوزان و بحور عروضی در تمام آنها از اول به همین صورت مضبوط و مرتب پدید آمده باشد. همین نکته قبول انتساب آنها را تاحدی مشکل می‌کند و این هم که راویان قدیم خودشان مکرر یکدیگر را به جعل و وضع بعضی از این گونه اشعار متهم کرده‌اند نیز مؤید تردید در صحت انتساب آنهاست. برای تفصیل بیشتر در باب این مسأله، مخصوصاً رجوع شود به:

Margoliouth, D.S., in *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1925/417-49

طه حسین، فی الادب الجاهلی، قاهره ۱۹۲۷

۲. در باب «هجونامه بلخ» و «هجونامه اصفهان» و مآخذ روایات مربوط به آنها رجوع شود به: سخن و سخنودان نوشته بدیع الزمان فروزانفر، طبع ۱۳۵۵/۴۱-۲۴۰ (حاشیه) و ۵۸۸ (حاشیه). اینجا باید افزود که بعضی از رباعیات منسوب به خیام هم که متضمن اظهار شك در عقاید یا طعن در مشایخ است گمان می‌رود که از همین قبیل باشد. در بین اینگونه رباعیات گاه بعضی رباعی‌ها هم هست که به مشایخ صوفیه از جمله به عطار منسوب شده است و غالباً متضمن افکار و اقوال منسوب به دیوانگان و شوریدگان صوفیه است. بدینگونه، اشمال بر سخنانی از قبیل شك و حیرت و جام و ساقی و اغتنام فرصت و نظایر اینگونه معانی هم نمی‌تواند معیاری درست برای شناخت حدود صحت و سقم انتساب رباعیات به خیام باشد. همچنین رجوع شود به همین فصل، یادداشت شماره ۸.

۳. اشاره به نامه‌های فریدریش ملکپور بارون فون گریم (۱۸۰۷-۱۷۲۳) است که عبارت

بود از يك سلسله نامه‌های ادبی درباره اخبار مربوط به ادبیات و هنر در فرانسه که هر ماه دوبار، از پاریس به عنوان پادشاهان و امیران آلمان و چندتن دیگر از فرمانروایان شرق اروپا - از جمله کاترین دوم ملکه روسیه و استانیسلاس پادشاه لهستان - ارسال می‌گشت و در حکم يك روزنامه ادبی بود که فقط برای تعداد بسیار محدودی از مشترکان خویش فرستاده میشد. این نامه‌ها که عنوان «مکاتبات ادبی» (Correspondance Littéraire) داشت در اوایل فقط مشتمل بر ملاحظات ادبیات بود و بعدها تدریجاً شامل انتقادات اجتماعی و سیاسی نیز شد. این «خبرگزاری ادبی» را قبل از گریم کشیشی به نام آبه ریال Abbé Reyral به عهده داشت و بعدها وقتی گریم متعهد ادامه آن شد به یاری دوستان پاریسی خویش، مخصوصاً در مواقعی که خود وی در آنجا نبود، این مکاتبات را همچنان دنبال کرد. بدینگونه تعدادی از این مکاتیب در واقع به وسیله دوستان گریم - از جمله و مخصوصاً دیدرو - تحریر شده بود ولیکن همچنان به امضای گریم انتشار یافته بود. مجموع مکاتیب گریم بعدها تحت همین عنوان مکاتبات ادبی... در پانزده مجلد منتشر گشت. برای اطلاع بیشتر درباره احوال فریدریش گریم و نامه‌های وی رجوع شود به: Georges, K.A., *Friedrich Melchior Grimm*, 1904

۴. اوسیان (Ossian) در اصل، شهرت و عنوان شاعر و جنگجویی کهن از طوایف سلت سرزمین اسکاتلندست که پدرش فین یافینگال (Fingal) دلاوری نامدار بوده است و اشعار منسوب به اوسیان شرح دلاوریها و ماجراهای اوست. جیمز ماکفرسن (۱۷۳۶-۹۶) شاعر اسکاتلندی چندین مجموعه از ترانه‌های حماسی منسوب به اوسیان را به این عنوان که از افواه و اقوال محلی جمع آورده است یا ترجمه کرده است نشر کرد و لحن رمانتیک آن - که تصور می‌رفت اصل آن مربوط به اوایل قرون وسطی و حتی جلوتر است - مورد توجه و تحسین علاقمندان از جمله گوته واقع گشت. اما صحت انتساب این اشعار مورد تردید و تأمل منتقدان گردید و دکتر سامویل جانسون ادیب و منتقد معروف انگلیسی بعد از تحقیق و بررسی اعلام کرد که ماکفرسن از مواد و مصالح سنتی موافق ذوق و سلیقه خود استفاده کرده است و آنها را بدین صورت که هست جعل کرده است. ماکفرسن که این حکم را نپذیرفت اصل مأخذی را هم که مدعی بود در اختیار دارد، به بهانه آنکه هزینه چاپش سنگین است نشر نکرد و مشکل همچنان حل نشده باقی ماند. بعد از مرگ ماکفرسن، مورخی مشهور در ضمن يك «تاریخ اسکاتلند» وجود مأخذ درست قابل اعتمادی را درباره این اشعار انکار کرد و هیئتی هم که مأمور تحقیق درین باب شد قول جانسون و این مورخ را در واقع تأیید نمود. مع هذا تأثیر و انتشار ترانه‌های اوسیان در اروپا قابل ملاحظه و بیسابقه بود. برای اطلاعات بیشتر درین باب رجوع شود به:

۵. درباره صحت انتساب «نهج البلاغه» به امام علی بن ابی طالب مناقشات بسیار شده است که قسمتی از آن ممکن است ناشی از تعصبات مذهبی باشد. فی الجمله قول ذهبی در میزان الاعتدال که هر کس این کتاب را مطالعه کند شك نخواهد کرد که آن را به نام علی بر ساخته اند، معرف چیزی از این گونه تعصبات به نظر می رسد. البته اینکه از خیلی قدیم در کتب تاریخ و ادب خطب و کلمات حکمی به امام علی منسوب شده است و حتی قبل از عهد ذهبی مورخ و ادیبی مثل «ابن ابی الحدید» انتساب آن را به علی محل تردید نیافته است قبول ادعای ذهبی را مشکل می کند. اقوال علماء شیعه که خلاصه آن در سفینه البحار ج ۱/ ۲۷-۵۲۶ و دیحانة الادب ۲/ ۶۳-۲۶۲ ذکر شده است درین باره دعاوی امثال ذهبی و یافعی را رد می کند. به موجب این اقوال بعضی خطبه های نهج البلاغه در کافی کلینی و ارشاد شیخ مفید که مقدم بر جامع نهج البلاغه بوده اند نیز مذکور است، و اینکه نظیر این اقوال راهم سید رضی جامع کتاب از خود بسازد و بی آنکه فایده تاریخی زیادی در اثبات فضیلت قطعی علی بر شیخین هم در آن باشد به آن حضرت به بندد خالی از غرابت نیست. البته کسانی که نهج البلاغه را مجعول خوانده اند در این باب نیز که سید رضی یا برادرش سید مرتضی علم الهدی آن کتاب را تألیف کرده اند اختلاف دارند اما از کلام «نجاشی» و همچنین از یک فقره مذکور در حقایق التنزیل سید رضی صریحاً بر می آید که جامع کتاب سید رضی است نه سید مرتضی. در هر حال برای تفصیل مناقشات مربوط به انتساب نهج البلاغه و اقوال مختلف درین باب رجوع شود به: ابن یوسف، «فهرست کتب خطی مدرسه عالی سپهسالار» ۲/ ۱۲۳-۱۱۳؛ مقاله V. Vaglieri در سالنامه های مؤسسه علمی شرقی ناپل ۱۹۵۸ ج ۸؛ همچنین مقایسه شود با:

Nallino, C., *Raccolta di Scritti Editi E inediti*, 1948 Vol. vi/52
 Brockelman, K., *Geschichte der Arabischen Literatur*, I, 43 sq., Sup. 1, 73 sq.

۶. عبدالله بن المعتز، طبقات الشعراء، طبع اوقاف گیب ۳۴/

۷. در باب قول دولت شاه و نقد آن رجوع شود به: سخن و سخنوران، چاپ ۱۳۵۰/ ۳۶۸-۳۶۶.

۸. رباعیات سرگردان (به انگلیسی The Wandering Quatrains) عنوان تعدادی از رباعیات منسوب به عمر خیام است که عین آنها در نسخه ها و مجموعه های مختلف به گویندگان دیگر مثل ابوسعید ابوالخیر، ابن سینا، انوری، فخر رازی، عطار، کمال اسمعیل بابا افضل، مجده مگر، علاء الدوله سمنانی، حافظ، سلمان، طالب آملی و دیگران نیز منسوب است و تعدادی از آنها حتی به بیش از یک شاعر دیگر انتساب یافته است. عنوان «سرگردان» یا «آواره» را در مورد اینگونه رباعیات اولین بار ظاهراً «والنتین -

ژوکوفسکی» شرقشناس روسی به کاربرد. وی در ضمن مقاله‌یی که در جشن نامه ویکتور-روزن - موسوم به «مظفریه» - در سال ۱۸۹۷ نشر کرد نشان داد که در «مجموعه رباعیات» چاپ نیکلاس قریب هشتاد و دو رباعی از اینگونه هست. باری، مسأله انتساب رباعیات خیام و تعداد درست قابل اعتماد آنها هنوز محل بحث است. برای تفصیل بیشتر درباره اینگونه رباعیات و مطالعات ژوکوفسکی در باب آنها رجوع شود به: Browne, E.G., *A Literary History of Persia*, 1964 (Repr.), II/248-59

۹. ابوالفرج اصفهانی، الاغانی، ج ۵/۱۷۲

۱۰. ابن معتز، طبقات، چاپ مذکور در یادداشت شماره ۶/۶۴-۶۳

۱۱. درین باره جای دیگر با تفصیل بیشتر سخن رانده‌ام، رجوع شود به مجله یغما سال ششم شماره ۷۰۶ (مقایسه شود با مجموعه یادداشتها و اندیشه‌ها/۴۴-۲۶) نیز برای تفصیلهای دیگر در باب مسایل مربوط به نقد و تصحیح متون رجوع شود به: تاریخ در تراذو، ۱۳۵۴/۵۵-۱۵۲

۱۲. چنانکه در شعر طرفه بن العبید از شعراء جاهلی آمده است:

ولا اغیر علی الاشعار اسرقها
غنیت عنها وشر الناس من سرقا

رجوع شود به: شیخ مصطفی الغلابینی، (جال المعلقات، بیروت، ۱۳۱۱/۱۱۲). توجه به موارد شباهت اشعار گویندگان از قدیم همواره تحقیق در سرقات را يك اشتغال عمده ارباب نحو و لغت کرده است. در حقیقت علماء و مورخان یونانی و لاتینی هم - مثل راویان و ادباء عهد عباسی - غالباً در جستجوی موارد انتحال و سرقات شعرا و نویسندگان خویش اهتمام می کرده‌اند و به همین سبب از قدیم کسانی چون هرودوت، اریستوفان، سوفوکل و دیگران متهم به «سرقات» (Plagiarism) شده‌اند. البته مبالغه در جستجوی سرقات یا در انتساب هرگونه موارد و تشابه بین دو یا چند شاعر به نوعی انتحال و سرقت هم همواره ناروا تلقی شده است و بدون شك لا اقل در مورد «معانی عام» نمی‌توان دعوی انتحال و سرقت را مقبول شمرد. به علاوه ابتکار صرف خالی از هرگونه اخذ هم به عقیده بعضی محققان اصلاً ممکن نیست و محقق به نام هوراس اسمیت (Horace Smith) ابتکار و اصالت (Originality) را نیز فقط «اخذ و تقلیدی ناخود آگاه و ناشناخته» می‌خواند و هرچند مفهوم این قول، لامحاله در آنچه به معانی و افکار ارتباط دارد از مبالغه خالی نیست نیل به اصالت محض هم به تنهایی نمی‌تواند برای شاعر و نویسنده فضیلت زیادی محسوب شود. مجرد اخذ و اقتباس هم به کلی ارزش و اعتبار نویسنده را نفی نمی‌کند چرا که اصالت و ابتکار

واقعی ظاهراً در این است که شخصیت نویسنده در اثرش منعکس باشد و با تأمین این منظور نیل به اصالت مطلق نمی تواند غایت مطلوب باشد. برای بحث و تفصیل بیشتر درین باب، وجنبه اخلاقی مسأله سرقات رجوع شود به:

Paul, H.M., *Literary Ethics*, 1928

۱۳. از جمله درباره نمایشنامه تاجر ونیزی و مأخذ آن به پانزده گفتار، نوشته مجتبی مینوی، ۱۳۴۶/۲۴۰-۱۴۰ و درباره مأخذ و سوارد مشابه دومو و ژولیت و لیلی و مجنون به رساله بی درین باب از علی اصغر حکمت ۱۳۱۷ ش.، رجوع شود. برای بحث و تفصیل بیشتر در اصل مسأله ابتکار و اقتباس رجوع شود به: Shipley, J.T., *Dictionary of World Literary Terms*, 1955/221-22, 294-95

۱۴. به عقیده متقدمان اقتباس حکایات و قصص که برالسنه دائر و در افواه سائرس و کلیه معانی عامه که آنها را معانی ثوانی گویند مشمول عنوان سرقت و انتحال نیست مگر آن حکایت ساخته فکر شخص معین باشد و حکم قصص و امثال نیافته، یادداشت استاد فروزانفر. البته به این یادداشت باید این نکته را نیز در افزود که اطلاق عنوان سرقات بر اینگونه معانی ثوانی نیز، هر جا و به وسیله هر منتقدی انجام شده است، غالباً با اعتراض اهل تحقیق مواجه گشته است. از آنجمله است قول قاضی جرجانی در الوساطه، که در متن کتاب بدان اشارت رفته است. تنی سون شاعر انگلیسی هم در اعتراض بر چنین ایرادی است که می گوید: «انگار که هیچ کس جز هوراس غریو دریارا نشنیده باشد». Shipley, J.T., *Op. Cit.*/294 مقایسه شود با:

۱۵. سخن و سخنودان، چاپ ۱۳۵۰/۱۱۳ (حاشیه)، و ۱۳۵

۱۶. جامی، بهارستان، طبع طهران/۱۱۵

۱۷. جرجانی، الوساطه بین المتبنی و خصومه، طبع احمد عارف الزین/۱۶۰

۱۸. ابن رشیق قیروانی، العمده، مصر ۱۳۴۴/۲۱۶

۱۹. عنوان این کتاب که مأخذ ادمون آبو (۱۸۸۵-۱۸۲۸) در داستان تولا (Tolla) به شمارست عبارتست از: *Les Lettres de Vittoria Savorelli* تولا اولین داستان ادمون آبو بوده و نقادان آن را منحول شمردند اما آثار دیگری بجزیک نمایشنامه اش روی هم رفته قرین توفیق شد. برای تفصیل بیشتر در باب او رجوع شود به: Thiebaut, M., *Edmond About*, 1936

۲۰. قول عنتره در مطلع قصیده معلقه اوست که می گوید:

هل غادر الشعراء من متردم
ام هل عرفت الدار بعدتوسم
كلام صائب هم جالب است که برخلاف این پندار می گوید:

يك عمر می توان سخن از زلف یار گفت در بند آن مباحث که مضمون نمانده است.

مقایسه شود با: باکادوان حله طهران ۳۴۲/۱۳۴۳ لو تولستوی خاطر نشان می کند که شاعران طبقات ممتاز چون می پندارند چیز تازه‌یی باقی نمانده است تا گفته آید ناچار برای آنکه هنر خویش را تازگی بخشند به تجدید گرایی در اشکال و قالبها دست می زنند و این نوجویی آنها را به مضامین ناپسند و قالبهای جدید رهبری می کند. هدف آنها هم در واقع آنست که فقدان مضامین را از انظار مستور دارند. مقایسه شود با: هنرچیست؟ / ۲۴-۱۲۳ در باب علاقه قدما به مضمون بی سابقه، واقوالی که درین باب هست رجوع شود به: Curtius, E.R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1948/93sq.

۲۱. میرحسین دوست سنبهلی، تذکره حسینی، ۱۸۱/۱۸۷۵ روایات این مأخذ را البته همواره باید با قید احتیاط تلقی کرد.

۲۲. ابو هلال عسکری، الصناعیین / ۱۶۱-۱۶۰

۲۳. ایضاً، همان مأخذ مذکور در فوق / ۱۴۶ در فقه اللغة ثعالبی / ۲۰۹ مصرع مذکور در قول ابی هلال عسکری طی بیت ذیل آمده است:
سفرن بدوراً وانتقبن اهله
ومن غصوناً والتفتن جاذراً
و آنجا به ابی القاسم الزاهی منسوب شده است.

۲۴. ابو هلال عسکری، الصناعیین / ۱۴۸

۲۵. آمدی، الموازنة بین ابی تمام والبحتری، ۲۳/۱۲۸۷

۲۶. جرجانی، الوساطة بین المتنبی وحضوه / ۱۵۱

۲۷. عبیدی، الابانته عن سرقات المتنبی (بدون تاریخ) / ۳

۲۸. جرجانی، الوساطة / ۱۵۷؛ مقایسه شود با: ابن رشیق، العمده / ۲۱۵

۲۹. جرجانی، الوساطة / ۱۵۷

۳۰. عسکری، الصناعتین / ۱۴۷

۳۱. جرجانی، الوساطة / ۱۶۰

۳۲. جرجانی، الوساطة / ۱۶۹؛ مقایسه شود با: آمدی، الموازنه / ۱۳۹ و مابعد

۳۳. ابن رشيق، العمده / ۲۱۵ درینجا شاید ذکر این نکته هم مناسب باشد که آنچه را امروز قوانین مربوط به حق مؤلف (Copyright) در حمایت از آثار ادبی انجام می‌دهند بعضی صاحب‌نظران نمی‌پسندند و می‌پندارند ممکن است به زیان توسعه و تکامل ادبیات باشد. اینها می‌گویند کسانی چون دانتی، میکلائیلو، شیکسپیر، و باخ هرچه را خواسته‌اند و پسندیده‌اند از دیگران اخذ کرده‌اند؛ اگر «حق مؤلف» شاعران و نویسندگان و آینده‌را ازین آزادی محروم بدارد دیگر به ندرت ممکن است توقع داشت آثار بزرگ ابتکاری هم به وجود آید. در هر صورت مسأله از جهات مختلف درخور تحقیق است و درعین آنکه توجه به حفظ حق مؤلف می‌بایست راه بر طفیلی‌گری و تقلیدگرایی به بندد نمی‌باید منجر به محدودیت فوق‌العاده اذهان و طبایع آفرینشگر هم بشود. برای بحث و تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:

Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, 1955/325-26

۳۴. جرجانی، الوساطة / ۱۶۷

۳۵. ابن رشيق، العمده / ۲۲۲

۳۶. جرجانی، الوساطة / ۱۶۷

۳۷. Vauquelin, *Art Poetique*, I, 771 شباهت بین قول شاعر عرب با کلام این گوینده فرانسوی در توجیه مفهوم توارد خودحاکمی از وجود توارد در معانی مشترک است معه‌ذا در ادبیات هر قوم مکرر مواردی پیش می‌آید که شاعر یا نویسنده فکر و مضمون کلام گوینده دیگر را اخذ می‌کند و اصلاً توجه به اینکه آن فکر یا کلام مسبوق است ندارد در صورتیکه به احتمال قوی بامنشأ آن به نحوی مربوط بوده است و فقط در حال ابداع اثر خویش آن ارتباط را در نظر ندارد. این نوع اخذ البته چون از روی قصد و شعور نیست نمی‌تواند از مقوله سرقات به شمار آید و آن را از نوع «توارد» به حساب می‌آورند. تعبیری که در «نقد روانشناختی» از این امر می‌کنند مبتنی بر آن چیز است که کارل یونگ آن را «خاطره پنهان» (Cryptomnesia) می‌خواند و نشان می‌دهد که نویسنده چیزی را که سالها قبل ممکن است خوانده باشد گاه به طوری غیرمنتظر

و باشکلی ناخود آگاه در کلام و اثر خود منعکس می کند. یونگ در بیان این حال موردی را از کتاب «زرتشت» چنین گفت: اثر معروف نیچه، ذکر می کند که در آن نویسنده چیزی را از يك اثر متعلق به نیم قرن پیش از خود اخذ کرده است و البته در هنگام نوشتن کتاب خویش اصلاً به یاد آن مأخذ هم نبوده است. فقط مکاتبه یونگ با خواهر نیچه نشان داده است که نیچه آن مأخذ را در سالهای کودکی خویش خوانده بوده است. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به: کارل گوستاو یونگ- انسان و سمبولهایش، ترجمه ابوطالب صارمی / ۵۰-۴۹

۳۸. عسکری، الصناعتین / ۱۷۳

۳۹. ابن رشيق، العمده / ۲۱۵

۴۰. ابن رشيق، العمده / ۱۲۶؛ مقایسه شود با: آمدی، الموازنه / ۱۴۰

۴۱. اهمیت و وسعت این نفوذست که در دنیای اسلام ادبیات عربی، فارسی، ترکی وارد و را به وسیله قرآن، حدیث، فقه و آثار امثال غزالی، ابن عربی، ابن فارض، مولوی، و امثال آنها به هم پیوند می دهد و ادبیات اروپای غربی را از طریق میراث یونان و رم و تعلیم تورات و انجیل، از قرون وسطی تا عصر جدید، منظره یی متشابه می بخشد. مطالعات تطبیقی در ادبیات بدون شك نحوه روابط ادبی هر يك از این اقوام شرقی و غربی را با میراث مشترك خویش نشان می دهد ولیکن پیوندهای بین شرق و غرب هم که از قرون وسطی و قبل از آن ریشه دارد، در خور توجهست و اگر مورخ ادبی هم مثل سورخ سیاسی اروپایی دید خود را محدود به افق حیات يك ملت یا يك تمدن نکند، شاید امروز مفهوم ادبیات جهانی را بیش از هر وقت دیگر قابل حصول بیابد. در باب ضرورت توسعه دید تاریخی، و لزوم اجتناب از تنگ نظریهای معمول در نزد مورخان اروپایی مقایسه شود با: تاریخ دد تراژو / ۱۹۴

۴۲. ابن قتیبه، الشعر والشعراء، طبع لیدن ۱۹۰۴/۴۰

۴۳. Max Rouché, *La Philosophie de L'Histoire de Herder*, 1940/278-279

۴۴. در مسأله «سنن» به طور کلی باید به این نکته هم توجه داشت که بر رغم آنچه تعصبات بعضی از تندروران درین باره القاء می کند اثر هیچ نویسنده مبتکرری نیست که به نحوی از انحاء

برسنان گذشته متکی نباشد و شاید هیچ نویسنده واقعی سنت گرای هم وجود نداشته باشد که در اثر او هیچ عنصر تازه‌یی نتوان یافت. خود سنت را بعضی منتقدان چیزی جز تجربه‌یی ابداعی که قرین توفیق شده باشد نمی‌دانند. طرفه آنست که پارمینی مکتب‌های بدعت گرای نیز گاه کار و شیوه خود را از مقوله احیاء سنت تلقی کرده‌اند. چنانکه رمانتیک‌ها با نفی شیوه طرفداران مکتب کلاسیک در حقیقت مدعی بودند که جریان ادبی پیش از آن دوره را دنبال می‌کنند. همچنین تصویر گرایان (Imagists) هم با ارائه مبانی و اصول مکتب تازه خویش ادعا می‌کردند که دارند مبانی و اصولی را احیاء می‌کنند که فقط یک چند مورد غفلت و عدم توجه بوده است. برای بحث و تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:

-T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, 1920

Brooks, C., *Modern Poetry and the Tradition*, 1939

۴۵. Max Rouché, op. cit./27-29

۴۶. سیوطی، المزهرفی علم اللغة ۲/۲۴۶؛ مقایسه شود با: جرجی زیدان، آداب اللغة العربیه ۱/۷۴.

۴۷. آمدی، الموازنه ۲/.

۴۸ و ۴۹. در باب مأخذ روایات راجع به این سؤال و جواب‌ها رجوع شود به: ادوارد براون، تاریخ ادبی ایران - از سعدی قاجامی، ترجمه و تحشیه علی اصغر حکمت ۱۳۹/۱۹۴۸ و ۱۳۷-۱۳۸.

۵۰. از جمله در طی این رساله وی صریحاً از آن عده از جوانان عصر که در تماشاخانه‌ها اثر شیکسپیر را تنها بدان سبب که خارجی و انگلیسی است با هو و جنجال مورد اهانت قرار می‌دادند انتقاد کرد و خاطر نشان نمود که اصل نزاع در مورد تفاوت بین راسین و شیکسپیر به مسأله وحدت مکان و وحدت زمان مربوط میشود و به اینکه آیا بدون رعایت آن وحدتها ممکن نیست بتوان لذت دراماتیک - نه لذت حماسی را که با آن اشتباه میشود - در تماشاگران برانگیخت؟ استنادال ادعا کرد که رعایت این دو وحدت برای فرانسویها یکنوع عادت شده است و رهایی از آن برایشان آسان نیست و گرنه رعایت این وحدتها در ایجاد هیجان دراماتیک به هیچوجه نقش ضرورتی ندارد. برای تفصیل رجوع شود به:

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Par R. Ternois, 1936/14-15

۵۱. آمدی، الموازنه ۲/.

۵۲. جمعی، طبقات الشعراء / ۳۰.
۵۳. آمدی، الموازنه / ۳.
۵۴. شمس قیس، المعجم فی معانی اشعار العجم، چاپ بیروت / ۴۳۰.
۵۵. آمدی، الموازنه / ۱۶۷-۱۶۸.

۵۶. ادبیات تطبیقی یا ادب تطبیقی که شاید موازنه ادبی هم برای آن مناسب باشد اصطلاحی است برای آنچه در زبان فرانسوی *Litterature Comparée* و در زبان انگلیسی *Comparative Literature* می خوانند و شاید اصطلاح آلمانی

Vergleichende Literaturgeschichte

آن، ازین جهت که به جنبه تاریخی این شیوه از تحقیق ادبی نیز اشارت دارد جامع تر از اصطلاح انگلیسی و فرانسوی آن باشد. در هر حال «ادب تطبیقی» یا «تاریخ ادبیات تطبیقی» در واقع معرف نوعی تلقی از یک شیوه نقد ادبی است و طرح بعضی مسایل آن درین کتاب ناشی از ارتباط بین جوهر و موضوع آن است با سایر مسایل مربوط به نقد ادبی. مقایسه شود با:

Warren - Wellek, *Theory of Literature*, 1949/38-45

۵۷. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به مقاله نگارنده تحت عنوان «سعدی در اروپا»، در مجموعه یادداشت ها و اندیشه ها / ۱۸۲-۱۷۷؛ مقایسه شود با: نه شرقی، نه غربی - انسانی / ۲۳۱.

۵۸. در آنچه به ادبیات ایرانیان و ارتباط آن با ادبیات اقوام دیگر مربوط است «سنجشگر» (Comparatist) می تواند در بررسی و سنجش بین ادبیات و اساطیر ایران و هند، ایران و بابل، ایران و یونان، ایران و اقوام سریانی و عبرانی در دوره قبل از اسلام؛ و در بررسی بین ادبیات ایران و عرب، ایران و ترک، ایران و مغول در دوره اسلامی؛ و در بررسی بین ادبیات ایران با ادبیات فرانسوی، روسی، انگلیسی و آلمانی در دوره جدید، نکته هایی که حاکی از نفوذ یکجانبه یا احیاناً تأثیر متقابل باشد بیابد. برای تفصیل بیشتر در باب مسایل مربوط به ادبیات تطبیقی رجوع شود به:

Guyard, M.F., *La Litterature Comparée*, 1951

۵۹. Shipley, J.T., OP.Cit./88

۶۰. در حقیقت الفاظ و تعبیرات خاصی که اصطلاحات نقادان را به وجود آورده است و

Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism* 14 th. Ed./19-24

۱. Nallino, C.A., *La Letteratura Araba, in Raccolta di Scritti Editi E Inediti*, 1948 Vol.VI/22

۲. در باب دعاوی واقوال منکران شعر جاهلی و موافقان آن، مخصوصاً رجوع شود به: طه حسین، *فی الادب الجاهلی*، قاهره ۱۹۲۷، محمد الخضر، *نقض کتاب فی الادب الجاهلی*، قاهره ۱۳۴۵، و مقایسه شود با: ناصر الدین اسد، *مصادر الشعر الجاهلی و قيمتها - التاریخیه*، ۱۹۵۶. قول منقول در متن از کلام نیکلسون در واقع نه ترجمه عین کلام بلکه فقط مفاد سخنان او درین باب است. وی که در این مسأله به دعاوی مار گولیوت آشنایی دارد، قول سرچارلز لایل را که معتقد به صحت انتساب این اشعارست مورد استناد قرار می دهد. نیکلسون ضمن توجه به تردیدی که در مسأله انتساب این اشعارست و اینکه فقط مدتها بعد از ظهور اسلام اقدام به تدوین این اشعار کرده اند نیز مؤید این تردیدست، خاطر نشان می کند که شعر جاهلی بهمین صورت که هست معرف حیات و احوال روحی عرب قبل از اسلام است و تأکید می کند که اگر در باره احوال عرب جاهلی آنچه در روایات موجود آمده است فاقد جنبه تاریخی است در مجموع آثار بازمانده از این ادوار روح دوران جاهلیت تجسم دارد، و البته تصدیق این نکته جایی برای قبول تردید مخالفان باقی نمی گذارد. برای متن اقوال نیکلسون درین باب رجوع شود به:

Nicholson, R.A., *A Literary History of the Arabs*, 1956 (repr.)/32, 55, 72, 82, 131, 134, 139-140, 472

برای تفصیل بیشتر در باب اصل مسأله رجوع شود به فصل ۳، یادداشت شماره ۱.

۳. ابن قتیبه، *الشعر والشعراء* / ۱۹۷، برای تفصیل بیشتر در باب اسواق عرب و احوال سوق عکاظ رجوع شود به:

Wellhausen, J., *Reste Arabischen Heidentums*, 2nd. Ed./88 sq.

۴. در نزول آیه کریمه: «الشعراء يتبعهم الغاؤون...» نوشته اند: «ابو الحسن البراد گفت چون این آیه فرود آمد عبدالله رواحه و کعب بن مالک و حسان بن ثابت پیش رسول آمدند

گریان. گفتند یا رسول الله خدای تعالی در حق شاعران این گفت و ما شاعریم رسول علیه السلام گفت آیات تمام برخوانید: الا الذین آمنوا وعملوا الصالحات الی قوله من بعد ما ظلموا، ایشان دل خوش شدند. «ابوالفتوح، تفسیر، ج ۴/۱۴۳؛ برای تفصیل در باب تلقی اسلام و مسلمین از شعر مقایسه شود با:

Nicholson, R.A., *op.cit*/235-236

۵. راغب اصفهانی، محاضرات، ۱۳۲۶، ج ۱/۴۷.

۶. ابوالفرج اصفهانی، الاغانی، ج ۱۳/۶۷.

۷. ابوالفتوح رازی، تفسیر، ج ۴/۱۴۳.

۸. حصری قیروانی، زهر الادب، در هاشم عقد الفرید، ۱۳۵۲، ج ۲۱/همچنین گفته اند ابوبکر و عمر هر دو شاعر بودند و علی از آنها شاعرتر بود رجوع شود به راغب اصفهانی، محاضرات، ج ۱/۴۶؛ در باب شعر علی و دیوان منسوب به او رجوع شود به:
Nallino, C.A., *op.cit*/51-52

۹. ابن عبدربه، العقد الفرید، ج ۳/۱۱۱.

۱۰. راغب اصفهانی، محاضرات، ۴۷/۱؛ مقایسه شود با محمد بن سلام الجمحی، طبقات الشعراء، ۱۹۱۶/۲۹.

۱۱. ایضاً، محاضرات راغب ۴۸/۱؛ مقایسه شود با: سیوطی، المزهرة، ۲۴۰/۲.

۱۲. ابوالفرج، اغانی، ۱۲۹/۶-۱۲۸.

۱۳. مقایسه شود با: احمد امین، النقد الادبی، ۱۹۵۲، ۴۲۲-۴۲۳/۲؛ در باب احوال شعر اموی رجوع شود به: شوقی ضیف، التطور والتجديد فی الشعر الاموی، ۱۹۵۲؛ مقایسه شود با:
Nallino, C.A., *op.cit*/53-64

۱۴. در باب اخبار مربوط به سکینه بنت حسین رجوع شود به مقاله ذیل:

Vadet, J-C., in *Arabica*, 1957, tome, IV

۱۵. به طور کلی روح و جوهر واقعی ادب این دوره چنانکه اقتضای حکومت عربی مآب

اموی هم بوده است معرف نوعی تجدید حیات ذوق جاهلی است. البته وجود بعضی زهاد، قراء، و مفسرین و فقهاء درین دوره مشهودست ولیکن آن را می بایست دنباله سنت عهد راشدین به شمار آورد که به هر حال باروح کلی عصر اموی توافقی نداشت. با این تجدید حیات ذوق جاهلی در شعر، پیدااست که میزان نقد هم از همان نوع رایج در عهد جاهلی باید باشد. برای تفصیل در باب ادب این دوره و روح کلی آن رجوع شود به:

Nicholson, R.A., *op.cit.*/235-248/۱۷۹.

۱۶. ابن عبدربه، العقد الفرید، ۱/۶۶.

۱۷. ابوالفرج، الاغانی، ۳/۵۵.

۱۸. ایضاً، همان کتاب، ۵/۳۹.

۱۹. شعری که مروان بن حفصه در مدح مأمون گفت بدینگونه بود:

اضحی امام الهدی مأمون مشغلاً بالدين والناس بالدنيا مشاغیل

و آنچه مأمون از شعر جریر در حق عمر بن العزیز در مقابل آن آورد این بیت بود:

فلا هو فی الدنيا مضیع نصیبه ولا غرض الدنيا عن الدين شاغله

برای مأخذ و اصل خبر رجوع شود به تجارب السلف، تألیف هندوشا و بن سنجر بن -

عبدالله صاحبی نخجوانی، باهتمام عباس اقبال ۱۳۱۳/۱۶۰.

۲۰. الانباری، طبقات الادباء، ۱۲۹۴/۱۵۵.

۲۱. در باب راپسودهای یونانی رجوع شود به همین کتاب ۲۸۷-۲۸۵. غالب راویان

ولغویان مذکور در متن هم که حافظ و ناقل شعر قدماء عرب بوده اند مثل همین راپسودها

تحسین و اعجابی نزدیک به سرحد شیفتگی نسبت به شعر قدما نشان می داده اند و بعضی

از آنها مثل ابی عمرو بن علاء مجرد جاهلی بودن را دلیل برتری شاعران قدیم بر جدید

تلقی می کرده اند و حتی برای شواهد لغوی هم شعر اینهارا نقل نمی کرده اند. بعضی

از این راویان مثل حماد راویه و خاف احمر متهم به جعل و وضع هم شده اند و ازین حیث

نیز ظاهراً مثل راپسودهای یونانی بوده اند که سقطات و فواصل اشعار را از پیش خود

پر می کرده اند. برخی از این لغویها مثل ابو عبیده تمایلات خارجی یا شعوبی داشته اند

و شاید همین امور نیز روایاتشان را گاه گاه بیش از حد لزوم مطعون می داشته است.

به علاوه با آنکه بعضی از آنها مثل اصمعی نسبت به محدثین شعراء هم، لا اقل در مورد

لغت، قایل به جواز نقل و روایت بوده‌اند، اکثرشان در مشاجرات مربوط به کهنه و نو که مخصوصاً مقارن طلوع عباسیان بین نقادان و شعرا در گرفت طرفدار قدماء بوده‌اند. برای بحث و تفصیل در مسأله اخیر و طرز تلقی راویان و لغویان از اختلاف محدثین و قدماء رجوع شود به:

Goldziher, I., *Abhandlungen Zur Arabischen Philologie*, 1899, I/122-174

۲۲. راغب اصفهانی، محاضرات، ۵۵/۱.

۲۳. مرزبانی، الموشح فی مآخذ العلماء علی الشعراء، ۳۷۲/۱۳۴۳ در واقع این سخن را در مآخذ دیگر به اختلاف به اصمعی و ابی عبیده و خلیل بن احمد و ابن مقفع نیز نسبت داده‌اند. مقایسه شود با: محاضرات راغب، ۴۹/۱ و ۵۵، و به العقد الفرید ۱۳۸/۳.

۲۴ و ۲۵. مرزبانی، الموشح، ۳۶۶ و ۳۷۰.

۲۶. ابن رشیق، العمده، ۱۳۳/۱. قول اصمعی در باب ضرورت ممارست شاعر در شعر گذشتگان که با سخنان هوراس شاعر رومی هم شباهت دارد بیش و کم مورد نظر نظامی عروضی هم واقع بوده است و وی نیز در مقاله «شعر و شاعری» از کتاب چهار مقاله خویش به همین مسایل اشارت دارد.

۲۷. از مفضل ضبی (وفات حدود ۱۷۰) که در معانی شعر و امثال عرب تألیفاتی دارد اثر عمده که باقی است عبارتست از مجموعه ۱۲۸ قصیده از قدماء که به نام «المفضلیت» معروف است و از مآخذ عمده شعر قدیم عرب محسوب است. درباره طبع انتقادی آن به وسیله سرچارلز لیلیال رجوع شود به:

Nicholson, R.A., *op.cit.*/128-129

خلیل بن احمد (وفات حدود ۱۷۰) هم که به قول یاقوت در ارشاد، معرفت ایقاع و نغم او را به علم عروض رهنمون شد مؤلف اولین کتاب «لغت» عربی است، به نام کتاب العین که البته صحت انتساب نسخه موجود آن به وی محل بحث است. تلقی نقادان هم از عروض او با تلقی علماء نحو و لغت تفاوت دارد، و با آنکه علماء مزبور به کار او اهمیت بسیار داده‌اند بعضی نقادان مثل قدامة بن جعفر و ابوهلال عسکری آن را در شناخت شعر متضمن فایده زیادی نشموده‌اند. در باب وی رجوع شود به:

Brockelmann, c., *Gesch. der arab. lit.*, I/100, *supp.* I/159

از اصمعی (وفات حدود ۲۱۷) هم که به سبب قدرت حفظ و قوت قریحه او را

«شیطان الشعر» می خواندند آثاری در لغت باقی است اما در زمینه شعر و نقد آن يك رساله او موسوم است به «فحولة الشعراء» که در ZDMG, 1911 با ترجمه انگلیسی نشر شده است. برای تفصیل بیشتر در احوال و آثار او رجوع شود به: عبدالجبار- الجومرد، الاصمعی- حیاة و آثاره، ۱۹۵۵.

۲۸. مقدمه کتاب «الشعر والشعراء» ابن قتیبه مخصوصاً از جهت نقد ادبی حایز اهمیت خاص است و آن را گودفروا دمومبین Gaudefroy - Demombynes با ترجمه و تعلیقات به زبان فرانسوی جداگانه در پاریس نشر کرده است (۱۹۴۷). این مقدمه را محققان به مثابه «بیانیه مکتب کلاسیک نو» (= میحدثین) در ادب عربی تلقی کرده اند. با آنکه ابن قتیبه شعر را در واقع بیشتر به عنوان نظم می نگرد و در آن به جای عنایت به فکر و مضمون شعری غالباً به خطا و صواب در لفظ و تناسب بین لفظ و معنی نظر دارد طرز تلقی او از نقد و شعر در قیاس با اصمعی حاکی از پیشرفت در ذوق انتقادیست. برای تفصیل در احوال و آثار او رجوع شود به:

Lecomte, G., *Ibn Qutayba, L'homme, son oeuvre, ses idées*, Damas 1965 c.f. idem, *Arabica*, 1966

۲۹ و ۳۰. ابن قتیبه، الشعر والشعراء، ۲۸ و ۵.

۳۱. بدون شك این نکته که قرآن به صورت «کتاب عربی مبین» نازل شده و نزد مسلمین به عنوان «معجزه رسول» تلقی شده است تأثیر آن را در تعیین معیار فصاحت و بلاغت نشان می دهد. تحقیق در «اعجاز» و در «اسرار بلاغت» قرآن در واقع انگیزه عمده در اشتغال مسلمین به مباحث مربوط به علوم بلاغت بوده است و البته متکلمان که به مسایل مربوط به اعجاز قرآن مخصوصاً از نظر گاه عقلی می نگریسته اند در توسعه و تکمیل این گونه مباحث تأثیری قابل ملاحظه داشته اند. برای تفصیل بیشتر درین مسأله رجوع شود به: محمد زغلول سلام، اثر القرآن فی تطود النقد العربی، قاهره.

۳۲. طه حسین، البیان العربی من الجاحظ الی عبدالقاهر، در مقدمه نقد النثر، (منسوب به) قدامة، طبع لجنة التألیف ۱۳۵۹/۳.

۳۳. جاحظ، الحیوان، بتحقیق و شرح عبدالسلام محمد هارون، ۱۳۶۶، ۴/۶۰.

۳۴. جاحظ، البیان والتبیین، بتصحیح حسن سندوبی ۲/۲۸.

۳۵ و ۳۶. جاحظ، الحیوان، ۱/۳۷، ۳/۱۳۲-۱۳۱.

۳۷. در نظر جاحظ «بیان» عبارتست از دلالت لفظی بر معنی مخفی و البته هر قدر دلالت واضحتر و اشارت آن به معنی درستتر و اختصار آن بیشتر و دخالت آن در معنی دقیقتر باشد اظهار «معنی» بهتر ممکن میشود. ازین رو معانی در اعماق نفس مخفی است تا آنکه ترکیبات لفظی آنها را اظهار کند و البته هر قدر که تفهیم و افهام بهتر انجام شود کلام بهترست ولیکن در نظر جاحظ هر نوع افهام و تفهیم در حد بلاغت وارد نمی شود و چنانکه وی در کتاب بیان والتبیین تصریح می کند (۷۷/۱ و ۸۶) کلام بلیغ سخنی است که موافق با شیوه فصحا باشد و از همین روست که تعلم و تأدب برای نویسندگان ضرورت دارد. در باب شیوه نقد در نزد جاحظ رجوع شود به: شفیق جبری، مذهب الجاحظ فی النقد، مجلة المجمع العلمی العربی، دمشق ۱۹۳۲ درباره احوال و آثار جاحظ رجوع شود به:

Pellat, ch., *Le Milieu Basrien et La Formation de Gahiz*, 1953

۳۸. ابوالعباس مبرد (وفات ۲۸۶) در نحو ولغت از مشاهیر ائمه بصره بود و بابوالعباس ثعلب (وفات ۲۹۱) که از معاریف ائمه کوفه بود مناقشات و مناقرات داشت. درباره شیوه نقد مبرد رجوع شود به مقاله: علی العماری، در مجلة (مسألة الاسلام)، ۱۹۵۵ در باب ثعلب جهت تفصیل بیشتر رجوع شود به مقدمه عبدالسلام محمد هارون، بر مجالس ثعلب، ۱۹۴۸.

۳۹. ترجمه تعدادی از کتابهای مربوط به منطق ارسطو - قاطیغو ریاس، باری ارمیناس، و انولوطیقا - را که منسوب به عبدالله بن مقفع است پول کراوس و بعضی دیگر مربوط به پسرش محمد نام دانسته اند. این پسر، بر حسب تحقیقات اخیر جزو کاتبان منصور خلیفه بوده است و کتابهای مذکور را احتمالاً از یونانی یا سریانی به عربی نقل کرده است. برای بحث بیشتر درین باب رجوع شود به: عبدالرحمن بدوی، التراث الیونانی فی حضارة الاسلامی/ ۱۰۱؛ مقایسه شود با:

Nallino, C.A., *op.cit.* VI, 1948/175-180

۴۰. از جمله رجوع شود به ۵. ریتز در مقدمه اسرار البلاغه، استانبول ۱۹۵۵/۴ و مقدمه بونه باکر بر طبع نقد الشعر قدامه، ۱۹۵۶/۴۴-۳۶.

۴۱. مقایسه شود با بحث و گفتار نویسنده در ذیل ترجمه فن شعر ارسطو، چاپ دوم/ ۲۱۹ به نظر می آید که آنچه در بحث و گفتار مزبور آمده است با توجه به موارد شباهت بین نقد الشعر و فن شعر ارسطو محتاج تصحیح یا تعدیل باشد. نیز مقایسه شود با: شواقی ضیف، النقد/ ۵۳-۶۳.

۴۲. ابو القاسم حسن بن بشر آمدی (وفات ۳۷۱) معاصر ابن الندیم بوده است و در الفهرست و معجم المطبوعات و روضات و معجم الادباء احوال و آثار او هست. کتابی به نام «تبیین غلط قدامة بن جعفر فی کتاب نقد الشعر» که یاقوت در «معجم الادباء» بدو نسبت داده است تلقی او را از کتاب قدامة نشان می دهد. برای اجمالی از احوالش رجوع شود به: محمد علی خیابانی (مدرس)، دیحانة الادب، ۱۳۶۶، ج ۱/ ۲۸-۲۹.
- ۴۳ و ۴۴ و ۴۵. آمدی، الموازنة بین الطائفتین، ۱۲۸۷/ ۳، ۲۲، ۱۴۰.
۴۶. ابن الاثیر، المثل السائر ۱۳۱۲/ ۱۸۴.
۴۷. در باب معارضه صاحب بن عباد و متنبی برای تفصیل بیشتر رجوع شود به: احمد بهمنیار، جشن هزار ساله متنبی، مجله «ارمغان» ۱۷/.
۴۸. عبیدی، الابانة عن سرقات لمتنبی / ۵-۶.
۴۹. در باب احوال و آثار قاضی ابوالحسن جرجانی و مراجع اخبار و همچنین اختلافات در باره تاریخ وفات او رجوع شود به: محمد علی خیابانی، دیحانة الادب، ۱/ ۲۶۵.
۵۰. خود او به کثرت فواید کتاب جاحظ تصریح دارد و تأثر وی از شیوه نقد جاحظ در تمام کتاب پیدا است. برای تفصیل بیشتر در باب شیوه نقد ابوهلال رجوع شود به: نعیم الحمصی، البلاغة بین اللفظ والمعنی، در مجله «المجمع العلمی العربی»، دمشق/ ۲۵ مقایسه شود با: انیس المقدسی، مقدمة لدراسة النقد فی الادب العربی، ۱۹۵۸/ ۱۱-۹.
۵۱. احمد امین، النقد الادبی، ۲/ ۴۵۰.
۵۲. برای تفصیل در باب شیوه نقد وی مخصوصاً رجوع شود به: محمد عبدالجواد - الاصمعی، ابوالفرج الاصبهانی و کتابه الاغانی/ ۱۳۱-۱۴۵.
۵۳. ابوالعلاء المعری، رسالة الغفران، ۱۹۵۰/ ۱۹۸-۱۹۷.
۵۴. دکتر علی اکبر فیاض، لوسین، مجله «یغما» ۹/ ۶.
۵۵. برای تفصیل بیشتر در باب رسالة الغفران معری رجوع شود به: بنت الشاطی، الغفران لابی العلاء المعری؛ و دکتر امجد الطرابلسی، النقد واللغة فی رسالة الغفران مقایسه شود

٥٦. ابن خلدون، المقدمة، طبع كاترمر، ٢٩٦/٣. المجلد ١٠، الجزء ١، ص ١٢١.

۵۸. (در متن اشتباهاً بهمین صورت تکرار شده است) برای تفصیل بیشتر در باب مسأله اعجاز قرآن رجوع شود به: نعیم الحمصی، تاریخ فکرة اعجاز القرآن، در مجلة «المجمع العلمی العربی»، دمشق ۱۹۵۲.

۵۹. درباره باقلانی و مآخذ احوال او رجوع شود به ریحانة الادب ۱۳۷/۱-۱۳۶ برای جنبه ادبی و مسایل نظری و نقدی کتاب اعجاز القرآن او مقایسه شود با:

۵۹ و ۶۰. برای تفصیل بیشتر در باب عبدالقاهر جرجانی و عقاید و آراء انتقادی او رجوع شود به: محمد خلف الله، من وجهة النفسیه ۱۹۴۷/۱۱۵-۷۲.

Goldziher, I., *Abhandlungen zur Arabischen Philologie*, I/161-165. 91

٤٢. سيوطي، المزهري، ١/٤٩؛ مقايسه شود با جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية
١١٤/٣.

۶۳. مراد کتابی است به نام الصبح المنبئ عن حیثیة المتنبئ و کتابی دیگر به عنوان هبة الایام فی ما یتعلق بابی تمام، در باب آنها رجوع شود به: جرجی زیدان، مأخذ مذکور در یادداشت فوق، ۲۸۷/۳.

۶۴. برای بررسی در عوامل این تحول در نقد عربی رجوع شود به: انیس المقدسی، مقدمة لدراسة النقد في الادب العربي، ۱۹۵۸/۴۸-۲۴ مقایسه شود با کتاب دیگر همان مؤلف تحت عنوان: العوامل الفعالة في الادب العربي الحديث، قاهره ۱۹۳۹.

۶۵. برای بررسی اجمالی از ادبیات و نقد عربی در دوره جدید رجوع شود به: Gibb, H.A.R., *Studies in Contemporary Arabic Literature, in BSOAS*, 1928-33, I-IV

مقایسه شود با: انیس المقدسی، الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث، بیروت ۱۹۵۲.

۶۶. محمد حسین هیکل، فی اوقات الفراغ / ۳۶۳ و ۲۰۷.

۶۷. در باب طه حسین رجوع شود به محمد خلف الله، من وجهة النفسیه / ۱۴۱-۱۲۷؛ مقایسه شود با:

Cachia, p., *Taha Huseyn and his place in the egyptian Renaissance*, 1956

۶۸. برای گرایش‌های تازه در شعر عربی غیر از آنچه در شماره ۶۴ و ۶۵ مذکور شد رجوع شود نیز به ملاحظات مصطفی بدوی، ترجمه دکتر شفیعی کدکنی در مجله «الفبا»،

۱۸-۳۸/۳ مقایسه شود با: الدكتور شوقي ضيف، في النقد الادبي ۱۹۶۲/۱۰۹-۱۰۸ همچنین برای نظر اجمالی در باب شعر جدید عربی رجوع شود به:

Arberry, A.J., *Modern Arabic Poetry*, 1950

۵

۲۹۱. بدون شك وقتی در مورد ادوار بسیار قدیم ایران سخن از ادبیات در میان می‌آید باید ادبیات به معنی اعم را که عبارت از مفهوم وسیع فعالیت فرهنگی است در نظر داشت نه مفهوم فعالیت خود آگاه هنری را که امروز از این مفهوم درك میشود. مقایسه شود با:

Pagliari, A., *Letteratura dell' Iran Preislamico, Le Civiltà dell' Oriente*, 1957, II/303

البته در ایران باستانی حتی در دوره ساسانی نیز در باره وجود شاعر و نویسنده‌یی حرفه‌یی به عنوان طبقه یا گروه اجتماعی مستقلی که بیرون از حیطه فعالیت خنیاگران یا سوبدان سروکار با ابداع و تصنیف کلام موزون داشته باشد و در جامعه ایرانی در دستگاه حکومت نیز تنها به همین عنوان پذیرفته و شناخته شده باشد مأخذی قابل اعتماد به نظر نیامده است. مع هذا وجود کلام منظوم نه فقط در بعضی اجزاء اوستا محقق است بلکه در يك کتیبه فرس باستان هم بعضی محققان به وجود کلام موزون گمان برده‌اند. به علاوه در ادبیات عهد اشکانی و ساسانی پاره‌یی قصه‌ها و تعدادی قطعات موزون هست که روی هم رفته از وجود نوعی فعالیت هنری و ادبی در بین بعضی طبقات حکایت دارد. برای تفصیل در باب ادبیات قبل از اسلام ایران، گذشته از رسالات وست West، گلدنر Geldner، و ویسباخ Weissbach در مجموعه «اساس فقه اللغة ایرانی» مجلد دوم، که اکنون در بعضی موارد تا حدی کهنه شده است می‌توان رجوع کرد به نخستین بخش هر يك از دو کتاب ذیل که روی هم رفته تصویر روشن و پیوسته‌یی از منظره عمومی ادبیات پیش از اسلام ایران را بر مبنای تحقیقات تازه ارائه می‌کنند:

Pagliari, A. - Bausani, A., *Storia della Letteratura Persiana*, 1960

Ripka, J., *History of Iranian Literature* 1968

۴۰۳. وجود قطعات موزون در سرودهای دینی باستانی ایران مسلم است. نو برگ يك

قطعه سرود مربوط به زروان را در «بندھشن بزرگ» نشان می‌دهد، و بنویست در پاره‌یی قطعات مانوی تورفان و همچنین در قطعه ایساتکار زیران کلام منظوم ارائه می‌کند. قطعه درخت آسوریک هم يك منظومه پهلوی محسوب شده است. در هر حال وجود قطعات موزون و فقدان طبقه خاصی به نام شاعر ارتباط این سخنان موزون را با سرود و موسیقی نشان می‌دهد و حاکی از وجود و رواج شعر و موسیقی عامه است. اهمیت سرودهای عامیانه که «فهلویات» رایج در قرون نخستین اسلامی ایران نیز باید بقایایی از آنها باشد مخصوصاً از جهت ارتباط آنها با موسیقی قومی است و سابقه این موسیقی در روایات سنتی ساسانیان از عهد باربد و نکیس و الحان خسروانی هم ظاهراً کهنه‌ترست چنانکه در داستان پهلوی «کارنامه اردشیر بابکان» هم، این پادشاه ساسانی با نواختن سازی به نام وین (= vin) که ظاهراً نوعی گیتار بوده است سرود می‌خواند. وجود و سابقه سنت‌های مربوط به موسیقی که شاید به گائدهای زرتشت هم می‌رسد، نوعی ترانه‌های عامیانه و مذهبی را الزام می‌کند و از این سرودها آنچه درباری و رسمی بوده است بعدها خسروانیات خوانده میشد. برای تفصیل بیشتر در باب پاره‌یی قطعات موزون که در متن بدانها اشارت رفته است رجوع شود به:

Andreas - Henning, *Mitteliranische Manichaica*, 1932-4

Benveniste, E., *Le memorial de zarēr in J.A.*, 1932

Henning, W., *A Pahlavi Poem*, in *BSOAS*, 1950

- ۶۵، جاحظ، البیان والتبیین ج ۳/ ۱۱ و ۲۴.
- ۸، ۷. اصل بیت و مأخذ روایت آن، که به ابن قتیبه می‌رسد بدین قرار است:
- ارقت وما هذا السهاد المورق
وما بی من سقم وما بی معشوق
- ابن قتیبه، الشعر والشعراء، ۱/ ۲۱۴.
۹. مسعودی، مروج الذهب، ۱/ ۲۱۵ مقایسه شود با همان مؤلف، التنبيه والاشراف/ ۸۷.
۱۰. درباره مأخذ رجوع شود به: سهیل افنان، درباره هنر شعر/ ۴۵ مقایسه شود با: سعید نفیسی، مجله «مهر»، سال اول، شماره ۱.
۱۱. دینوری، الاخبار الطوال، طبع لیدن/ ۸۹.

۱۲. بخشی از رساله شکند گمانیک و چار و همچنین متن رساله گجستک ابالیش را صادق هدایت به فارسی ترجمه کرده است. درباره شکند گمانیک و چار که هدایت آن را تحت عنوان گزارش گمان شکن ترجمه کرده است جهت تفصیل بیشتر رجوع شود به: ج.

- تاوادیا، زبان و ادبیات پهلوی ترجمه س. نجم آبادی، ۱۳۴۸/۱۲۶-۱۱۹ در مورد گجستک ابالیش و ضبط درست نام او که به صورت اباله، و عبدالله هم خوانده شده است قطعاً صعبی که در ضبط و کتابت خط پهلوی هست از اسباب حصول تحریف و تصحیف باید شده باشد. به موجب قول دمناش وی داداوهر مزد نام داشته است و بعد از گرویدن به اسلام این نام خویش را به وهب الله تبدیل کرده است. مقایسه شود با: ۲۲.
- De Menasce, J., in the *Cambridge History of Iran*, 1975 vol. 4/544
۱۳. متن پهلوی این رساله در مجموعه *Pahlavi Texts* تألیف جاماسب آسانا ۱۳۲-۱۴۰ نقل شده است. برای متن آن با خط لاتینی و ترجمه انگلیسی رجوع شود به: ۲۱.
- Zaehner, R.C., in *BSOAS*, IX, I
- جهت اطلاعات بیشتر در باب محتویات متن رجوع شود به: ج. تاوادیا، زبان و ادبیات پهلوی / ۱۴۴.
۱۴. چهار مقاله، طبع لیدن / ۲۶-۲۷.
۱۵. تذکرة الشعراء / ۳۰ در باب طرز تلقی طاهریان از شعر و ادب رجوع شود به: تاریخ ایران بعد از اسلام، تألیف نگارنده این سطور، ۱۳۴۳/۶۱۵، مقایسه شود با همان مأخذ / ۶۰۷-۶۰۶، ۵۹۷.
۱۶. تاریخ سیستان، تصحیح ملک الشعراء بهار / ۲۱۵-۲۰۹.
۱۷. متن این مقدمه را با تحقیقات و حواشی، اول بار در «بیست مقاله قزوینی»، طهران ۱۳۱۳/۱-۶۴ طبع شد و سپس با مقابله چند نسخه دیگر، آن را مجدداً در مجموعه «هزاره فردوسی»، ۱۳۴۴/۱۴۸-۱۲۳ نشر کردند. ولادیمیر مینورسکی، ضمن مقاله‌یی که در مجموعه مقالات اهدایی به لوی دلاویدا، در ۱۹۵۶ نشر کرد ترجمه انگلیسی متن مزبور را با بعضی ملاحظات سودمند انتشار داد. این مقاله در ضمن بیست مقاله مینورسکی، شامل مقالات تحقیقی مربوط به مطالعات ایرانی، تحت عنوان *Iranica* در ۱۹۶۴ نیز تجدید طبع شده است / ۲۷۳-۲۵۹.
۱۸. ابن اسفندیار، تاریخ طبرستان، طبع عباس اقبال، ۱۳۸/۱.
۱۹. در باب اصل و مأخذ روایت رجوع شود به: علی اکبر دهلخدا، امثال و حکم، ۷۳۳/۲.

۲۰. تاربخ گردیزی، بامقدمه محمد قزوینی، ۱۳۲۷/۶۳.
۲۱. تاربخ سیستان / ۷.
۲۲. چهار مقاله / ۴۳.
۲۳. تاربخ بیهقی، طبع دکتر فیاض (ودکتر غنی) / ۵۹۴.
۲۴. گوید:
- میر فرمودت که رویک شعر او را کن جواب بود سالی و نکردی ننگ باشد بیش ازین
۲۵. چم معنی و رونق باشد واسدی آن را باهمین شاهد به این معنی آورده است. « لغت فرس»، طبع عباس اقبال / ۳۵.
۲۶. اینک مدحی چنانکه طاقت من بود لفظ همه خوب وهم به معنی آسان
۲۷. توبه و انابت کسائی از قصیده لامیه او که برای پنجاه سالگی خویش گفته است، و بعضی آن را آخرین شعر وی خوانده اند، و نیز از اشعاری که درباره خضاب به او منسوب است مفهوم میشود و بیت ذیل نیز معرف انابت اوست از قول و غزل:
- ای آنکه جز از شعر غزل هیچ نخوانی هرگز نکنی سیر دل از تنبل و ترفند
- در «لباب الالباب»، طبع سعید نفیسی ۱۳۳۵/۲۷۰ نیز به «کسای زهد و قبا ی فقر» و اشعار او در «زهد و وعظ» اشارت هست.
۲۸. طبع اقبال، ۱۳۵۸/۵۵.
۲۹. فرخی گوید:
- عین و تهذیب لغت با سخن بذله او همچنان است که بادست غنی دست فقیر
۳۰. از جمله رجوع شود به: لباب الالباب، با تصحیحات و حواشی سعید نفیسی / ۲۹-۲۸، ۲۵۵، ۲۵۹؛ و همچنین به قتمه الیتیمه، طبع عباس اقبال ج ۲/۲۵ و ۵۲ که نظایر دیگر هم در آن کتاب و در مآخذ دیگر دارد، و اینهمه نشان می دهد که اشعار فارسی و عربی در آن ادوار چگونه از زبانی به زبان دیگر نقل میشده است.

۳۲، ۳۱. رجوع شود به مجمع الفصحاء، چاپ سنگی/ ۱۷۳ و لباب الالباب طبع نفیسی/ ۲۸۹؛ مقایسه شود با همین مأخذ، «تعلیقات» سعید نفیسی/ ۶۷۷-۶۷۸.

۳۳. شمس قیس ظاهر آ کتاب رادر دست داشته است چرا که يك جا مطلبی از آن نقل می کند. المعجم، چاپ بیروت/ ۱۵۹.

۳۴. چهار مقاله/ ۲۸.

۳۵. لباب الالباب، طبع سعید نفیسی/ ۳۳-۳۴.

۳۶. تامة الیتیمه ج ۱/ ۳۳.

۳۷. المعجم/ ۱۵۱.

۳۸. چهار مقاله، طبع لیدن/ ۲۸ و حواشی به قلم محمد قزوینی/ ۱۳۳-۱۳۴.

۳۹، ۴۰. مقایسه شود با: بدیع الزمان فروزانفر، سخن و سخنوران، ۱۳۵۰/ ۱۸-۱۹.

۴۱. غضائری در جواب این ایراد عنصری چنین می گوید:
 نگفتمت که مرا جاودانه نعمت بس دگر نخواهم کردن گه نوال سؤال
 نصیب سائل را این بس است گفت رهی هزار چندین امید دارم از خرطال
 اما به هر حال حتی اظهار امید بدین استعجال و بلافاصله پس از اظهار ملال خالی از
 غرابت نیست و از تناقض بیان و تزلزل فکر شاعر حکایت دارد.

۴۲. راوندی، داحة الصدود، ۱۹۲۱/ ۵۷-۵۸.

۴۳. چهار مقاله/ ۴۴-۴۷.

۴۴. سخن و سخنوران، ۱۳۵۰/ ۳۳۲ و ۳۴۰.

۴۵. لباب الالباب، بتصحیح سعید نفیسی/ ۲۶۹.

۴۶. این نسخه که در سنه ۵۲۹ کتابت شده است متعلق به جعفر سلطان القرایی است و در تبریز مأخذ طبع دیوان قطران واقع شده است. برای تفصیل رجوع شود به: دیوان

حکیم قطران تبریزی، بسعی و اهتمام محمد نخجوانی، تبریز ۱۳۳۳.

۴۷. گوید:

شعر او را بر شمردم سیزده ره صد هزار
هم فزون آید اگر چونانکه باید بشمری
مقایسه شود با لباب الالباب/ ۲۴۶.

۴۸. رشید یاسمی، دیوان مسعود سعد سلمان ۱۳۱۸، مقدمه، /سا

۴۹. می گوید:

یکی خاطر پاک دارد معزی
نه چون فکرت بوالعلاء المعری
به مدح تو مملو به شکرتو محشو
که انشا کند صورتی از خبزدو

۵۰. مطلع این قصیده در دیوان سوزنی بدینگونه است:

نظامی ارچه نمرده است مرده انگارم
و این نظامی ممکن است یکی از کسانی باشد که در چهار مقاله بدین نام مذکور شده اند.
مقایسه شود با چهار مقاله / ۵۳-۵۱.

۵۱. سخن و سخنودان، ۱۳۵۰/۶۴۰.

۵۳، ۵۲. مقامات حمیدی، طبع و تصحیح سید علی اکبر ابرقوئی ۱۳۳۹/۶، و ۴۴-۳۴ در باره
مقامات حمیدی و سرمشق های عربی آن رجوع شود به: دکتر فارس ابراهیمی حریری،
مقامه نویسی در ادبیات فادسی، ۱۳۴۶.

۵۴. التوسل الی الترسل، طبع احمد بهمنیار / ۱۰-۹

۵۵. ایضاً، همان مأخذ / ۲۵؛ مقایسه شود با محمد تقی بهار، سبک شناسی ج ۲/ ۳۸۲

۵۶. عتبة الکتبه، چاپ عباس اقبال و محمد قزوینی، /۱.

۵۷. چهار مقاله / ۱۳.

۵۸. عتبة الکتبه / ۲.

۵۹. ترجمه تاریخ یمنی، چاپ سنگی ۱۲۷۲/۱۷.

۶۰. مرزبان نامه، طبع لیدن/۶.
۶۱. ترجمان البلاغه، تصنیف محمد بن عمر الرادویانی، چاپ عکسی با ترجمه و مقدمه و حواشی ترکی به اهتمام احمد آتش، استانبول ۱۹۴۹؛ برای اطلاعات بیشتر در باب این کتاب و فواید ادبی و تاریخی و لغوی آن رجوع شود به مقدمه مزبور؛ همچنین مقایسه شود با مجله دانش، سال اول شماره ۵، ۱۰، ۱۱ و مقالات ملك الشعرا بهار، مجله «یغما» سال دوم، شماره ۷، ۸، ۹.
۶۲. تذکره دولتشاه/۹، مقایسه شود با حواشی عباس اقبال، بر حدائق السحر رشید و طواط/۱۱۵.
۶۳. ترجمان البلاغه، چاپ عکسی/۲۳۴، ۲۳۵.
- ۶۴، ۶۵. ایضاً، مقدمه احمد آتش/۴۲-۳۴.
۶۶. ترجمان البلاغه/۳-۲.
۶۷. ایضاً، همان مأخذ در تشبیه مشروط گوید: چون شاعری چیزی را به چیزی تشبیه کند به شرط، از جمله بلاغت دارند و منطقیان این قیاس را شرطی خوانند/۵۲.
۶۸. ایضاً: پارسی جمع گرد آوردن بود و پارسی تقسیم بخشش کردن بود و پارسی تفریق جدا کردن بود/۶۴.
۶۹. ایضاً، همان مأخذ/۲۵.
۷۰. حدایق السحر، طبع عباس اقبال ۱/۱۳۰۸.
- ۷۱، ۷۲. برای تفصیل رجوع شود به سخن و سخنوران، ۱۳۵۰/۳۲۶؛ برای نمونه مربوط به شماره ۷۲ مقایسه شود با قول رشید در باب صنعت ابداع، حدایق السحر/۸۳.
- ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶. حدایق السحر/۴۲، ۳۲، ۶۹، ۲.
۷۷. رسائل ج ۲/۶۰، ۶۴، ۶۷، و مقدمه حدایق السحر/ث.

۷۸. رساله مختصری هم در عروض و اوزان از رشید باقی است که به وسیله عباس اقبال در مجله «یادگار»، سال اول شماره ۱۵ چاپ شده است. چاپ دیگری هم از آن به اهتمام مجتبی مینوی نشر شده است: مجله «دانشکده ادبیات طهران» سال ۹، شماره ۳ (یادنامه مرحوم فاضل تونی)، ۱۳۴۱/۳۴-۲۳.

۸۰، ۷۹. قابوسنامه، /باب ۳۹، باب ۳۵.

۸۱. چهارمقاله، طبع لیدن/۵۱.

۸۲. قول دعبل:

یموت ردی الشعر من قبل اهله
وجیده یبقی وان مات قائله
ممکن است مأخذ این کلام صاحب چهارمقاله باشد.

۸۳، ۸۴. چهارمقاله/۳۰، ۳۴.

۸۵. گوید:

کنم منظوم مدح تو به لفظی کان بود آسان
که در دلها فزون باشد حلاوت لفظ آسان را

۸۶، ۸۷. ایضاً قابوسنامه /باب ۳۵.

۸۸. گوید:

من آنکسم که چو کردم به هجو گفتن رای
هزار منجیک اندر برم ندارد پای
و در خطاب به سنائی گوید:
مدح گفتن مسلم است به تو
هجو گفتن به من مسلم کن

۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳. اشارت به ابیات ذیل، از نظامی:

سرخنگوی پیشینه دانای طوس	که آراست روی سخن چون عروس
در آن نامه کآن گوهر سفته راند	بسی گفتنیهای ناگفته ماند
دو مطرز به کیمیای سخن	تازه کردند نقدهای کهن
مس چو دیدی که نقره شد به عیار	نقره گرز ز شود دریغ مدار
کآنچه گوینده دگر گفتست	ما به می خوردنیم و او مرده است
بازش اندیشه مال خود نکنم	بد بود، بد خصال خود نکنم
نظامی که در رشته گوهر کشید	قلم رفته‌ها را قلم درکشید

برای نظر منتقدان در باب مقایسه بین نظامی و فردوسی رجوع شود به: شبلی نعمانی،
شعرالعجم، چاپ دوم (۱۳۳۵) ج ۱/۲۸۲-۲۴۰؛ وحید دستگردی، گنجینه گنجوی،
۱۳۱۸/ نو- سد.

۹۴. قابوسنامه / باب ۳۵.

۹۵. جرجانی، الوساطه / ۲۱۴.

۹۶. سخن و سخنودان / ۶۴۰.

۹۷، ۹۸، ۹۹- مجالس النفایس تألیف میر نظام الدین علیشیرنوائی، بسعی و اهتمام علی اصغر
حکمت ۱۳۲۳/ ۱۱، ۲۰، ۳۸.

۱۰۰. گوید:

کو کبۀ خسرویم شد بلند	غلغله در گور نظامی فکند
گرچه براو مهر سخن ختم بست	سکه من مهر زرش راشکست

۱۰۱. از جمله، سلمان ساوجی با انوری از در معارضه درمی آید.

جان برین گفته روان باشد	انوری گر درین زمان باشد
ذره‌یی کز عراق برخیزد	رشد خورشید خاوران باشد
در بیان گرچه قادرست، کجا	این معانیش در بیان باشد
هر سیاهی که آید از قلمم	رشد اعیان اصفهان باشد

و حافظ هم ظاهر شعر خود را بر نظم نظامی و ظهیر ترجیح می‌نهاده است:
چه جای گفته خواجو و شعر سلمانست که شعر حافظ بهتر ز شعر خوب ظهیر
هرچند این بیت در تمام نسخ قدیم دیوان نیست. دیوان حافظ چاپ قزوینی/ ۱۷۴.

۱۰۲، ۱۰۳. البته ستایشی که کمال خجندی از شعر سلمان می‌کند برای آنست که بر قیمت و
اهمیت ادعای خود بیفزاید. در باب موازنه ظهیر و انوری و رای مجدهمگر درین
باب رجوع شود به همین کتاب حاضر / ۱۲۱-۱۲۰، و یادداشت ۴۸، از فصل ۳

۱۰۴. در باب روح عطار و دیوان او رجوع شود به یادداشت علی اصغر حکمت در ترجمه
«تاریخ ادبی ایران، از سعدی تاجامی» / ۳۲۰-۳۱۹.

۱۰۵. بهادستان، طبع تهران ۱۳۱۱/ ۱۱۸

۱۰۶. برای تفصیل بیشتر در باب این داوری رجوع شود به عبدالعظیم قریب، کلیله و دمنه بهرامشاهی، مقدمه / لو - ما؛ همچنین مقایسه شود باملك الشعرا بهار، سبك شناسی، ۲۹۳/۲.

۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴. لباب الالباب، با تصحیحات سعید نفیسی ۲۵۷/۲، ۲۹۰، قطعه منسوب به عسجدی ۲۸۷/۲ و همان قطعه با اندك تغییر منسوب به شرف حسام/۱۴۳، ۲۸۲، ۳۰۱، ۳۷۸، ۴۵۷، ۱۱۱ و برای قصیده قاضی شمس الدین ۱۶۷/.

۱۱۵. مجالس النفايس، بسعی و اهتمام علی اصغر حکمت ۱۰۸/.

۱۱۶. دولتشاه، تذکرة الشعراء، طبع لیدن ۱۲۵/.

۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱. ايضاً همان کتاب ۹۴ شعر مختاری بدانگونه که در روایت دولتشاه هست محل تأمل است چرا که درین مطلع، مصرع اول مهمل است و مصرع ثانی هم از ادیب صابر اخذ شده است. اما مطلع قصیده مختاری در دیوان او بدین قرار است:

مسلمان کشتن آیین کرد چشم نامسلمانش

به نوك ناوك مژگان كه پر زهرست پیکانش

در باب شماره های ۱۱۹ و بعد از آن به ترتیب رجوع شود به « تذکرة دولتشاه » ۵۰، ۳۴، ۹۸/.

۱۲۲. محمد قزوینی، و همچنین چارلز ریو مؤلف فهرست نسخه های خطی موزة بریتانیا در صحت انتساب این کتاب به خواجه نصیر الدین تردید کرده اند در صورتیکه يك دوشرح ازین کتاب هست که شارهان صریحاً آن را به نصیر الدین طوسی نسبت داده اند. گذشته ازین، نسخه های خطی قدیمی از اصل کتاب در دست هست که انتساب آن را به خواجه محرز می کند. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: مدرس رضوی، احوال و آثار خواجه نصیر الدین طوسی ۲۹۳/.

۱۲۳، ۱۲۴. معیاد الاشعار، طبع نجم الدوله ۵/، درباره اورامن و لحن و آهنگ اورامن که در شعر منسوب به بندار رازی و شعری از صبای کاشانی نیز بدان اشارت رفته است در کتابهای لغت تفصیلهایی هست که چندان موثق به نظر نمی رسد. از جمله، مقایسه شود با: برهان قاطع، طبع دکتر محمد معین، ۱۸۲/۱، و فرهنگ آنندراج ۴۹۳/۱.

۱۲۵. بیهقی در تتمه «صوان الحکمه»، ۱۳۵۱/۱۵۳-۱۵۲، از این خشوبی به عنوان یکی از قدمای حکما یاد می کند و کتابی به نام یوبه نامه را به وی منسوب می کند. برای بحث بیشتر درین باب رجوع شود به: عباس اقبال، مجله «یادگار» ۵/۴ و مجتبی مینوی، «یغما» ۱۲/۹ البته آنچه بیهقی از یوبه نامه نقل می کند ظاهراً ربطی به این نوع شعر ندارد.

۱۲۶. ازین رساله نسخه یی خطی به شماره ۸۷۵ در کتابخانه مجلس شورای ملی ایران هست در باب این نسخه و احوال نویسنده رجوع شود به: ابن یوسف شیرازی، «فهرست کتابخانه مجلس شورای ملی» ۲۳-۱۳۱۸/۱۲۴-۱۲۳.

۱۲۷. کشف الظنون ۴۴۱/۱ و ۴۴۲.

۱۲۸. اشارت به این ابیات از گلشن راز شیخ محمود شبستری است:
 عروض وقافیه معنی نسجد به هر ظرفی درون معنی نگنجد
 معانی هرگز اندر حرف ناید که بحر قلزم اندر ظرف ناید

۱۲۹. جامی، نفحات الانس، ۴۸۷/۱۹۱۵.

۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲. اشارت به ابیات ذیل است، که اولی از مثنوی، دومی از دیوان کبیر و سومی از دیوان کمال خجندی است:

قافیه اندیشم و دلدار من گویدم مندیش جز دیدار من
 تاملت نیستم نمکی نیست در سخن زیرا تکلف است و ادیبی و اجتهاد
 این تکلفهای من در شعر من کلمینی یا حمیرای من است

۱۳۳. مثنوی، طبع نیکلسون ۳۴۵/۳-۳۴۱.

۱۳۴. غزالی، کیمیای سعادت، چاپ هند/۱۷۲-۱۷۱.

۱۳۵. اسرار التوحید، طبع احمد بهمنیار ۱۳۱۳/۶۲-۶۱، ۶۴، ۶۸، ۸۵، ۱۷۹، ۱۷۸.

۱۳۶. جامی، نفحات/۵۴۹.

۱۳۷. حبیب السیر ۳/۱۴۴.

۱۳۸. از «تذکره او» مراد ترجمه او (= محتشم کاشی) است، و آن قول از عالم آرای عباسی نقل است برای تفصیل رجوع شود به:

Browne, E.G., *op. cit.*, IV/172-3:

۱۳۹. در باب عناوین والقباب ترکی مربوط به مناصب نظامی واداری که مخصوصاً دردوره صفوی متداول بود رجوع شود به «تذکره الملوك» طبع مینورسکی:

Minorsky, V., *Tadhkirat al-Muluk, a Manual of Safavid Administration, Persian Text... translated and explained*, G.M.S. 1943

۱۴۰. ملا محسن فیض، (رساله مشواق، به اهتمام حسن بهمنیار/ ۶.

۱۴۱، ۱۴۲. تنکابنی، قصص العلماء، ۱۳۱۳/ ۱۷۳، ۱۹۶، ۲۴۵.

۱۴۳. از جمله رجوع شود به تحفه سامی، طبع وحید دستگردی ۱۳۱۴/ ۱۴۹-۱۴۳، ۱۷۰؛ مقایسه شود با تذکره دوز دوشن / ۴۵، ۱۹۹.

۱۴۴. محمد قاسم استرآبادی، تاریخ فرشته، بمبئی ۱۸۳۲، ۱/ ۵۶۱ مقایسه شود با شبلی نعمانی، شعر العجم، ترجمه فخر داعی گیلانی ۱۳۳۴، ج ۳/ ۵.

۱۴۵. تحفه العالم، چاپ حیدرآباد دکن / ۳۴۹.

۱۴۶. عبدالباقی نهاوندی، هآثر (حیمی، ۳۵/ ۱۹۲۴، ج ۳/ ۶۹.

۱۴۷. تذکره مرآة الخيال، ۱۳۲۴ ق/ ۸۶.

۱۴۸. همچو عزم سفر دهند که در هر سر هست رقص سودای تو در هیچ سری نیست که نیست مقایسه شود با شعر العجم، ج ۳/ ۸.

۱۴۹. مرآة الخيال / ۹۰ مقایسه شود با تزوك جهانگیری / ۳۳۳ و تذکره سرخوش / ۱۰۹.

۱۵۰. تذکره حسینی / ۱۹۱-۱۹۰ در باب تردیدی که در صحت این حکایت شده است رجوع شود به: اسیری فیروز کوهی، مقدمه دیوان صائب، چاپ انجمن آثار ملی ۱۳۴۵ / ۵۶-۵۷.

۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳. مرآة الخيال / ۷۹، ۹۱، ۸۱.

۱۵۴. مآثر رحیمی ۳۵۷/۲.

۱۵۵، ۱۵۶. مرآة الخيال/۲۸.

۱۵۱، ۱۵۸. لطفعلی بیگ آذر، تذکرة آتشکده، چاپ هند/۵۲۰، ۵۲۳.

۱۵۹. محمدعلی حزین، تادیک حزین، اصفهان ۱۳۳۳ش/۱۴.

۱۶۰ تا ۱۶۵. تحفة سامی/۱۵۳، ۱۷۷، ۱۰۴، ۱۴۱، ۴۷، ۳۴.

۱۶۶ تا ۱۶۸. نصرآبادی، محمد طاهر، تذکرة نصرآبادی، به اهتمام وحید دستگردی/۲۲۵، ۴۶، ۲۳.

۱۶۹. آتشکده/۳۰۶.

۱. Burnouf, *Histoire de la Litterature Grecque*, I/23,25

۲. معه‌ذا در باب اینکه نویسنده تا چه حد قصد دارد سقراط واقعی را به عنوان يك سوفسطایی تصویر کند جای بحث است. تحقیقات اخیر بیشتر نشان می‌دهد که آنچه وی در وجود سقراط متهم می‌کند تعلیم سوفسطایی نیست تعلیم سقراطی است. برای تفصیل رجوع شود به: Lesky, A., *A History of Greek Literature*, 1966/433-434

۳، ۴. حکمت سقراط، ترجمه محمد علی فروغی ۱/۱۵۲، و ۲/۱۵۸. در واقع نتیجه‌یی که سقراط از مذاکرات خویش با شاعران عصر که وی در جستجوی «عاقلتر» از خویش به‌ نزد آنها می‌رود حاصل می‌کند، فقط اینست که کلام آنها نه از روی حکمت (Sophia) بلکه از روی طبع (Physis) است و ظاهراً درک همین نکته توجه او را به تفاوت مبنای «شاعری» و «نقادی» نشان می‌دهد. معه‌ذا نقد در مفهوم امروزیه خویش قطعاً نوعی آفرینش است با این تفاوت که ماده و موضوع آن نسبت به آنچه موضوع و ماده «شعر» و «ادبیات آفرینشی» است ثانوی و تبعی محسوبست. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Shipley, J.T. (edit.)., *Dictionary of World Literary Terms*, 1955/82

۵. افلاطون، جمهور، کتاب ۲، ۳ و ۱۰ دیده شود. اینکه شاعران در مدینه فاضله افلاطون جایی ندارند از آن روست که آنها با نشر اقوال نادرست، درباره خدایان و قهرمانان، موجب ضلال و فساد عامه میشوند. البته این بدان معنی هم نیست که افلاطون شعر و سرود را یکسره از قلمرو مدینه فاضله خویش براند. در کتاب «قوانین» حتی می‌گوید شعری که تحت نظارت و مراقبت حکام و فرمانروایان و به وسیله کسانی که صلاحیت اخلاقی دارند سروده شود زیانی ندارد و آنچه نباید سروده شود شعریست که مصلحت جامعه آن را تأیید و تصویب نکند. این طرز تلقی البته نمی‌تواند مورد انتقاد کسانی که نمی‌خواهند شعر و هنر تابع مصلحت جامعه یا تابع حکومت و هوسهای آن باشد قرار

نگیرد. يك توضیح طنز آمیز که فرانتس کافکا درین مورد می دهد معرف طرز تلقی مخالفان امروزی افلاطون است از این قول او. کافکا می گوید شاعر سعی دارد به مردم چشمهای دیگری بدهد تا واقعیت را تغییر دهند و از همین روست که حکومت شاعر را عنصری خطرناك می شمارد. نه اینست که حکومت می خواهد هر چیز همان که هست بماند؟... مقایسه شود با: گفتگو با کافکا، نوشته گوستاو یانوش، ترجمه فرامرز بهزاد / ۱۸۵. در واقع تمام مدینه فاضله افلاطون بر نظارت و مراقبت دقیق حکومت بر امر تربیت مبتنی است به علاوه در نظام این مدینه نیز آنچه مورد توجه افلاطون است طبقه عالی و میانه است چنانکه حکیم با آنکه تصریح به ضرورت رفاه احوال تمام جامعه دارد نسبت به طبقه سوم چندان علاقه یی نشان نمی دهد. این طرز تلقی از طبقات جامعه و مخصوصاً اصرار و تأکید بلیخ در باب لزوم نظارت حکومت بر تمام شؤون حیات اجتماعی افلاطون را در عصر ما گاه به عنوان يك راهگشای عقاید فاشیستی مورد طعن و اعتراض کرده است. به عنوان نمونه یی ازین گونه مناقشات می توان نقد کارل پوپر را در کتاب «جامعه باز و دشمنانش» و جوابی را که له وینسون در «دفاع از افلاطون» داده است ملاحظه کرد از قرار ذیل:

Popper, K.R., *The Open Society*, 1945

Levinson, R.B., *In Defence of Plato*, 1953

۶. Méridier, L., *Platon*, G.B. ed. v, I/14-15

۷. افلاطون از کاهنان معبد Cybelle یاد می کند. اما تشبیه کردن احوال راویان و شعرا به غیبگویان و کاهنان در واقع بهانه یی است برای آنکه شعرا را محکوم کند. نه آیا حقیقت را فقط از طریق عقل و استدلال می توان درك کرد؟ درینصورت شعرا که الهام یافته اند و از روی بیخودی و جنون - نه از روی دانش و عقل - سخن می گویند البته نمی توانند چیزی به دیگران تعلیم کنند و از این حیث طبعاً فروتر از سایر صنعتگران و پیشه وران محسوبند چرا که آنها برخلاف شعرا حرفه و کار خود را از روی دقت و خبرت انجام می دهند نه از روی الهام که طبعاً آنها را از فهم کم و کیف کار خویش بیخبر می دارد. مسأله جنون الهی شعرا را افلاطون در رساله «فدروس» به تفصیل بیشتر مطرح بحث می کند و البته این قول قبل از افلاطون و سقراط هم در بین حکماء یونان سابقه دارد. برای تحلیل رسالات افلاطون و تفصیل بیشتر در باب مسایلی که اینجا مورد بحث است، رجوع شود به:

Taylor, A.E., *Plato - The Man and his Work*, 1949

۸. Sarton, G., *A History of Science*, 1964, I/378

۹. از جمله فصل ۱۲ و فصل ۲۵ را بعضی گفته اند از ارسطو نیست و دیگران دلایلی در صحت

انتساب آنها آورده‌اند. مقایسه شود با: فن شعر ارسطو، ترجمه نگارنده این سطور، ۱۴۸، ۱۶۵-۱۶۴، و ۱۹۳-۱۹۲ به علاوه باید توجه داشت که فن «شعر ارسطو» به صورتی که اکنون در دست است از نقصها و سقطات خالی نیست و ظاهراً در تنظیم بعضی فصول آن خلطها و اغتشاشهایی روی داده باشد. توجه به این نکات شاید عذرخواه پاره‌یی ایرادها که بر این رساله ارسطو گرفته‌اند باشد. مع هذا شك نیست که آنچه ارسطو به عنوان شعر از آن صحبت می‌کند شعر گذشته آن هم شعر متعلق به سرزمین و زبان یونان باستانی است و نمی‌توان بر ارسطو ایراد کرد که چرا متوجه بعضی دقایق که در باب شعر امروز برای محقق یا لاقل به نحوی معلوم است نشده است چرا که در عصر و محیط او هیچ کس به اینگونه دقایق و نکات بر نخورده بوده است. با اینهمه ملاحظات ارسطو در باب شعر و هنر شاعری جامعیت و شمول حیرت‌انگیزی دارد و همین نکته باعث شده است که آنچه او درباره اوصاف و نعوت شعر یونانی عصر خویش استنباط کرده است قرن‌ها همچون قاعده کلی تلقی شود. برای تفصیل درین بحث رجوع شود به بحث و گفتار، از نگارنده این سطور، در ذیل ترجمه فن شعر/ ۲۲۸-۱۸۵

۱۰. Brunetiere, F., in *Grande Encyclopedie Francaise*, 13/412.

۱۱. تعریضی است بر قول افلاطون که شعر را از نظر گاه سیاست و اخلاق ارزیابی می‌کرد و در واقع آینده آن که موضوع عمده دل‌نگرانی افلاطون بود، در دوره‌یی که ارسطو به تحقیق در شعر و هنر پرداخت تقریباً وضع روشن و ثابتی داشت از این رو دیگر مثل دوره افلاطون چندان مایه اشتغال خاطر فیلسوف نمی‌شد و طرح مسایل آن نیز طبعاً آنگونه که در عهد افلاطون بود ضرورت و فوریتی نداشت. از این رو بود که ارسطو فرصت یافت تا شعر و ادب را با همان بی‌طرفی و طمأنینه‌یی بررسی کند که فی‌المثل در هنگام تألیف کتاب حیوان خویش داشت. اگر آنچه وی به عنوان نعوت و اوصاف شعر یونانی نوشت بعدها تبدیل به قواعد لایتغیر شعر کلاسیک شد دیگر گناه او نیست مخصوصاً که طرز تلقی او از شعر هم - برخلاف افلاطون - طرز تلقی کسی که می‌خواهد همه چیز را تحت نظارت و مراقبت دقیق حکومت قرار دهد نیست و این نکته او را از الزام قواعد طبعاً دور نگه‌میدارد. در هر حال تأمل در فن شعر نشان می‌دهد که در تألیف این رساله، هدف ارسطو بیشتر آن بوده است که در باب شعر هم جوابی به اقوال و تعالیم افلاطون داده باشد. بدینگونه این جالبترین دفاع از شعر را ادبیات یونانی به استاد او افلاطون می‌یونست که یک مخالف سرسخت شعر و آزادیهای شعر بود. برای تفصیل بیشتر درین باب، رجوع شود به:

Butcher, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 1923

۱۲. در حقیقت غیر از مسایل کلی و نظری که «فن شعر ارسطو» را با سایر رسالات راجع

به منطق او مربوط می‌کند مسایل جزئی راجع به شعر و شاعری نیز در طی این رساله مکرر مطرح بحث هست و این جزئیات از حدود شواهد و امثله عادی متداول در کتابهای فنی هم گاه خارج است و کثرت و تنوع آنها این فکر را القاء می‌کند که گویی ارسطو در تألیف این رساله مجالی بسته است تا ضمن مناقشه در عقاید و تعالیم افلاطون در باب شعر تا حدی نیز مثل همو درباره شعر شعرا هم ملاحظات انتقادی اظهار کند. منتهی چون وی برخلاف افلاطون تنها به ماده و مضمون شعر توجه ندارد بلکه به قالب و صورت آن نیز اهمیت می‌دهد ملاحظات انتقادی وی که ماده و صورت را به هم تألیف می‌کند جامعتر و دقیقتر از ملاحظات افلاطون درآمده است. از جمله تنها در فصل ۲۵ راجع به نقد شعر مطالبی اظهار کرده است که مبانی و اصول نقد منطقی، اخلاقی، و زیباشناختی را تقریر و تمهید می‌کند. رجوع شود به فن شعر (اسطو، ترجمه نگارنده این سطور ۱۱۸-۱۵۸، مقایسه شود با ۱۷۹-۱۷۴).

۱۳. مسأله موازنه بین تراژدی و حماسه، چنانکه از «قوانین» افلاطون برمی‌آید، قبل از ارسطو نیز مطرح بحث بوده است و حکیم الهی ظاهراً قایل به برتری حماسه است. رأی ارسطو هم غیر از توجه به رد قول افلاطون تا حدی نیز مبتنی بر تعریف تراژدیست و اینکه تأثیر آن طبعاً بارزتر از تأثیر حماسه است. این تأثیر تراژدی را افلاطون عبارت از تزکیه و تهذیب عواطف می‌داند و از آن به کثارسیس تعبیر می‌کند. بدون شك تأثیری که تراژدی دارد در همه کس از مقوله تصفیه و تزکیه نیست اما غرض ارسطو ازین تعریف و این نتیجه رد اتهام افلاطون است بر شعر و تأثیر اخلاقی آن. درباره مفهوم کثارسیس چون ارسطو غیر از اینکه تراژدی از طریق شفقت و ترس، تزکیه و تهذیب انسان را از اینگونه عواطف سبب میشود توضیح دیگری نداده است دشواریهایی پیش آمده است و از قدیم شارحان برای فهم مقصود ارسطو سعی کرده‌اند تا از بررسی بعضی اشارات خود وی در کتاب سیاست و فن خطابه، و مقایسه با پاره‌یی اقوال افلاطون و همچنین برخی سخنان برقلس (Proclus)، افلوطین، و دیگران مفهوم کثارسیس را تبیین کنند. مع هذا درین باب اختلافات بسیار روی داده است و کمتر مسأله‌یی از مسایل ادبی تا این حد مشاجرات شارحان و صاحب نظران را سبب شده است. از جمله روبرتلو (۱۵۴۸) و کاستلوترو (۱۵۷۵) درین باره گفته‌اند که تراژدی چون تماشاگر را با مناظر و صحنه‌های آمیخته بارنج و خشونت مأنوس می‌کند حس گرایش به شفقت و ترس را در وجود وی تضعیف می‌کند و موجب تهذیب و تزکیه او میشود. کورنی (۱۶۶۵) خاطر نشان می‌کند که شفقت ناشی از تراژدی در تماشاگر ترس از وضع و حال خویش را به وجود می‌آورد و چون وی ضعف‌های خویش را با آنچه موجب سقوط قهرمان و اشخاص داستان شده است می‌سنجد تصمیم او بر اینکه می‌بایست بر هیجانات خویش فایق آید و آنها را مهار کند سبب میشود که روح وی تهذیب و تزکیه بیابد.

مین‌تورنو، و میلتون هم در تبیین مفهوم کثارسیس اقوالی دارند که شباهت دارد با آنچه امروز که گاه درباره «خالی شدن» از بار عواطف و هیجانات می‌گویند. در تفسیر این مفهوم در قرن هجدهم و نوزدهم نیز سخنان جالب گفته شده است و از آنجمله است اقوالی که لسینگ، گوته، و هگل درین باب گفته‌اند. وسعت دایره مناقشات درین مسأله و مسایل مشابه - از جمله مسأله وحدت‌ها که آن نیز از عهد ارسطو تا به زمان ما همواره محل جر و بحث صاحب‌نظران بوده است - نشان می‌دهد که چرا محققان تا این حد به کتاب فن شعر ارسطو اهمیت داده‌اند. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: ترجمه فن شعر / ۳۶، ۱۳۸، ۲۰۳-۲۰۱.

۱۴. Saintsbury, G., *History of English Criticism*/8

۱۵. Croiset, A.-M., *Histoire de la Litterature Grecque*, V/128-129

۱۶. Saintsbury, G., *op. cit.*/8

۱۷. Croiset, A.-M., *op. cit.*/129

۱۸. نظیر این نوع نقد جدلی نقدی است که می‌گویند خسرو پرویز بر شعرا عشی کرد (ابن قتیبه، الشعر والشعراء، ۲/۲۱۴) و نیز نقدی که یکی از ملوک روم به قول ابن‌اثیر از یکی از ابیات متنبی نمود (المثل السائر / ۱۹۶) بعضی انتقادهایی هم که احمد کسروی بر اشعار سعدی و حافظ می‌کرد از همین گونه بود.

۱۹. Brunetiere, F., in *Grande Encyclopedie Francaise*, 13/412

۲۰. در واقع اریستارکس برخلاف حکماء رواقی در نقد و تفسیر آثار شاعران گذشته تصور هر گونه معنی رمزی و استعاری را نفی می‌کرد لیکن از روی ظواهر لفظی و با توجه به معانی حقیقی - نه مجازی - موارد مشکل کلام هومر و پیندار را توضیح و تبیین کرد. شاید اینکه اتکاء او بر جنبه لفظی و کلام پیش از توجه به تاریخ و محیط و شاعرست نقد او را در نظر کسانی از نقادان امروز که دنبال «نقد نوین» هستند مطلوب هم جلوه دهد. برای تفصیل بیشتر در باب «شیوه نقد و تحقیق» او رجوع شود به:

Sandys, J.E. *History, of Classical Scholarship*, 1921, I/126-131

۲۱، ۲۲. با آنکه از دیونیزوس کتابی در تاریخ تحت عنوان دوره باستانی دم نیز باقی است (البته فقط بعضی اجزاء)، اهمیت او تنها از جهت نقد و بلاغت است و هر چند در این رشته هم طراز اول نیست اما ملاحظات او در باب نقد و بلاغت به هر حال حاکی از

وسعت اطلاعات و تهذیب ذوق اوست. برای ارزیابی جنبه نقادی اورجوع شود به فصل ششم کتاب ذیل:

Atkins, J.W., *Literary Criticism in Antiquity*, I, 1934

۲۳. در بین سایر آثار او چهار رساله دیگر نیز در اینجا شایسته ذکر است: یکی در باب «لیزیاس» دومی راجع به «ایزوکرات»، سومی در باب «ایزئه» isée و چهارمی مربوط به «دموستن». همچنین از يك رساله او در باب «تألیف کلمات»، و رساله‌یی به نام «داوری در باب نویسندگان قدیم یونان» باید یاد کرد. رساله‌یی هم به نام «صناعت» بدو منسوب است که در صحت انتساب آن تردید کرده‌اند. برای تفصیل بیشتر در باب آثار او رجوع شود به:

Rose, H., *A Handbook of Greek Literature*, 1960/398-399

Croiset, A.-M., *op.cit.* v/364-365, 362. ۲۵، ۲۴

Rose, H., *op.cit.*/418. ۲۶

Burnouf, *op.cit.* II/374, 375. ۲۸، ۲۷

۳۵، ۲۹. در باب انتساب این رساله به پلوتارک و دلایل مربوط به این انتساب که در متن هم بدان اشارت هست، برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Vaucher, *Etude Critique sur le Traité de Sublime*, 1854

البته مسأله عمده‌یی که تعیین مؤلف را علیرغم تمام این تردیدها و تأمل‌ها دشوار می‌کند اشکالی است که از بررسی قراین و امارات تاریخی مندرج در متن رساله به دست می‌آید. باری رساله را به چند تن دیونیزیوس نام هم منسوب کرده‌اند و بعضی آن را به مؤلفی مجهول الهویه نسبت داده‌اند که در حدود سی یا چهل سالی بعد از میلاد مسیح در رم می‌زیسته است. در مقاله‌یی جداگانه تحت عنوان «رساله لونگینوس» درین باره با تفصیل بیشتر سخن گفته‌ام. رجوع شود به مجموعه نه شرقی، نه غربی - انسانی ۳۳۴-۳۴۱/ به آن مقاله این نکته هم باز باید افزوده شود که در باب تعیین هویت مؤلف اختلاف همچنان بسیارست و حل‌شدنی هم نیست. جهت بحث بیشتر رجوع شود به:

Roberts, W.R., *Longinus on The Sublime*, 1935

Croiset, A.-M., *op.cit.* v/330. ۳۱

۳۲. عنوان رساله هم که یونانی آن Peri Hypsos است در زبانهای اروپایی به صورتهای

مختلف نقل شده است و آنچه مختار ما در متن کتاب است انتخابش از جهت رعایت تناسب با اصطلاحات مسلمین است. از اقوالی که مؤلف در تعریف از این «نمط عالی» ایراد می‌کند بعضی محققان به این نتیجه رسیده‌اند که خود وی تعریف روشنی از امر مورد تعریف را در ذهن ندارد. مع هذا کتاب وی را قدما کتاب زرین (Aureus Libellus) خوانده‌اند و شرح و تفسیری که بعدها ادموند برک بر مبنای این کتاب در باب تفاوت بین مفهوم زیبا (Beautiful) و والا (Sublime) انجام داد (۱۷۵۷)، نزد کانت با تفصیل و تدقیق بیشتری همراه شد و وی بود که «زیبا» را با امر «متناهی» و والا را با امر «نامتناهی» مربوط شمرد و این مسایل مخصوصاً در مکتب رمانتیک موضوع بحثها و تحقیقهای بسیار گشت. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Monk, S.H., *The Sublime*, 1935

۳۳. Croiset, A.-M., *op.cit.* v/38/

۳۴. Brunetiere, F., in *Grande Enc. Francaise*, 13/413

۳۵. Niebuhr, B.G./ *Romische Geschichte*, 1874

مع هذا قول نیبور ارتباط معنوی و فکری این اقوام را با دولت و حکومت رم به درستی بیان نمی‌کند. در واقع از جهت فرهنگ و هنر این اقوام در رم مستهلك نشدند بیشتر رم بود که در آنها مستهلك یا متجلی شد. درست است که دریای مدیترانه (بحر متوسط و دریای مغرب در نزد مسلمین) بر اثر توسعه قدرت نظامی رم برای رومی‌ها غالباً به عنوان «دریای ما» (= Mare Nostrum) تلقی میشد اما تأثیر فرهنگ بعضی اقوام این حوزه در تاریخ رم قابل ملاحظه بود. چنانکه در ادبیات کار عمده رم در واقع بارور کردن استعدادهای مستعدان این اقوام بود و در حقیقت وقتی صحبت از ادبیات رومی میشود مراد ادبیاتی که رومی‌ها به وجود آورده‌اند نیست مراد تمام ادبیاتی است که به زبان رومی‌ها نوشته شده است. چرا که بسیاری از نویسندگان بزرگ و معروف لاتینی اصلاً اهل رم بلکه اهل ایتالیا هم نبوده‌اند، و فی‌المثل اهل اسپانیا، اهل گالیا، یا اهل شمال آفریقا بوده‌اند. به علاوه تأثیر یونان هم در پیدایش فرهنگ و ادب رم اهمیت فوق‌العاده دارد و به حقیقت ادبیات رم فقط بعد از تماس آن دولت با سرزمین یونان به وجود آمد و البته این نه به آن معنی است که ادبیات لاتینی تقلید و اقتباس صرف ساده از ادبیات یونانی باشد و از خود قوم ابتکاری در آن نباشد. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:

Grant, M., *Roman Literature*, 1958/9-13

۳۶. Pichon, R., *Histoire de la Litterature Latine*, 1947/23,30

۳۸. آلبرماله، تاریخ (م)، ترجمه غلامحسین زیركزاده، ۱۳۵/۱۳۳۲ مقایسه شود با: Polybe, *Histoires*, XXX.

۳۹. Cicero, *the Speeches*, Loeb Library/158.

۴۰. Horace, *Traduit par Patin*, II/347-349.

۴۱. Dolphin یا Delphinus از کلمه یونانی Delphinos مأخوذ و نام نوعی ماهی بزرگ است، که به عربی دخیس گویند و در زفتی و فربهی بدان مثل می زنند. چون دلفین جانوری دریایی است تصویر آن در جنگل نشانه عدم شناخت شاعر خواهد بود درباره حقیقت حال آن. برای تفصیل قول هوراس در اصل مورد مثال رجوع شود به: Dorsch, T.S., *Classical Literary Criticism*, 1967/79-80

۴۲. Pichon, R., *op.cit.*/377.

۴۳. برای تفصیل بیشتر در باب این رسم و قول پلین درین باب رجوع شود به: آلبرماله، تاریخ (م)، ترجمه غلامحسین زیركزاده ۸۴/۲۸۳.

۴۴ و ۴۵ و ۴۶ و ۴۷. Azinères-sur-an, *Auteurs Grecs et Latins*, 1926/203-4. 197,210-214,187.

۴۸. فوروم Forum میدانی بود در شهر رم واقع بین قلعه کاپیتول و تپه پالاتن، مردم در آنجا اجتماع می کردند و در باب مسایل عمومی به تبادل افکار می پرداختند. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به: آلبرماله، تاریخ (م)، ترجمه زیركزاده ۱۳۸/۱۳۶-۱۳۷.

۷

۱. عنوان قرون وسطی در مفهوم یک دوره تاریخ که بین آغاز انحطاط روم باستانی تا شروع رنسانس در ایتالیا باشد، متضمن تقسیم تمام تاریخ است به سه دوره که در دو طرف قرون وسطی ناچار قرون قدیم و قرون جدید خواهد بود. معادل انگلیسی این عنوان (= The Middle Ages) ظاهراً اولین بار در یک موعظه «جان دان» شاعر معروف انگلیسی آمده است (۱۶۲۱) اما معادل لاتینی آن در قرن شانزدهم نیز سابقه استعمال دارد. در زبان فرانسه ظاهراً هرن دو لیدن Horn de Leyden آنرا نخست در ۱۶۶۷ به کار برد. عنوان Dark Ages و تصور آنکه سراسر این قرون یک دوران ظلمانی بوده باشد ناشی از طرز تلقی هومانست ها و روشنگرانی است که نسبت به قدرت کلیسا در این قرون نظر انتقادی و مخالف داشته اند. از جهت احوال مربوط به فرهنگ و ادب نیز تمام این دوران طولانی وضع مشابهی نداشته است و بعضی محققان آن را به سه دوره تقسیم کرده اند. برای تفصیل رجوع شود به ل. سولنیه، «ادبیات فرانسه در قرون وسطی»، ترجمه نویسنده این سطور، طهران ۱۳۲۸/۹-۷؛ مقایسه شود نیز با:

Harvey, *the Oxford Companion to English Literature*, 1953/519

۲. مسأله تقسیم تاریخ به قرون قدیم، قرون وسطی، و قرون جدید و مخصوصاً مسأله تعیین حدود هر یک از این ادوار برای مورخان دشواریهایی دارد و به همین سبب گاه بعضی مورخان درین مورد تقسیم بندیهای دیگری به جای آن پیشنهاد می کنند. در هر حال مبنای این طرز تقسیم بندی تاریخ البته نمی تواند در تاریخ جهانی قابل قبول باشد و در واقع غالب مورخان اروپایی هم که آن را پسندیده اند، اکثر آن را فقط با تاریخ اروپا قابل انطباق یافته اند. درین باره، در کتاب «تاریخ در قراذو» و نیز جداگانه بحثی کرده ام ۲۸۳ و ۱۸۶/ همچنین مقایسه شود با:

H. Sée, *Science et Philosophie de L'Histoire*, 1933/263-275

۳. برای تفصیل در باب این امر که قرون وسطی تا چه حد روح ژرمنی، روح لاتینی، و

روح عربی یا اسلامی دارد، رجوع شود به: تاریخ در قراذو / ۱۸۸-۱۸۶ و ۲۸۳.

۴. برای مأخذ این قول که در ادغنون نو، (Novum organum) آمده است رجوع شود به همین فصل، مأخذ مذکور در یادداشت شماره ۱.

۵. Gilson, E., *Philosophie au Moyen Age*, 1947/9.

۶. Curtius, E.R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948/28.

۷. در باب این نام آوران دنیای مسیحی غرب که مخصوصاً در قرن چهارم تا ششم میلادی می زیسته اند ای.ك. راند، خاطر نشان می کند که مردم قرون وسطی بعدها آنها را همچون بنیانگذاران دوران خویش تلقی می کرده اند. از همین روست که راند، کتاب خود را که مجموعه تحقیقات و سخن رانیهایی در باب آنهاست به این نام خوانده است:

Rand, E.K., *Founders of the Middle Ages*, 1957, VII

۸. Ker, W.P., *the Dark Ages*, 1904/101.

۹. برای مأخذ این عبارت که جروم آن را در یکی از نامه های خویش، خطاب به پاولینوس نام (Paulinus von Nola) می گوید رجوع شود به:

Curtius, E.R., *Europäische Literatur*/445.

۱۰. کلیسا در عین آنکه ترجمه جروم را به قدر کافی دقیق و امین می داند باز از لزوم يك ترجمه مجدد علمی امروزی غافل نیست. مع هذا جروم را امروز محققان فاضلترین «آباء» لاتینی می شمردند چنانکه در گذشته نیز ظاهراً همواره در وی به همین چشم نگریسته اند. حتی اراسموس محقق وهومانیست مشهور عهد رنسانس هم سبك بیان او را در شیوه نویسنده گی بر شیوه بیان سیرو رجحان می نهاده است. مقایسه شود با:

Rand, E.K., *Founders of Middle Ages*/131-4.

۱۱. Hirschberger, J., *Geschichte der Philosophie*, 1957, I/304.

۱۲. برای تفصیل قول اگوستن درین باب رجوع شود به:

Curtius, E.R., *Europäische Literatur*/81

این قول وی در باب اساطیر کتاب مقدس، یادآور توجیهی است که فردوسی دارد در باب اساطیر شاهنامه:

تو این را دروغ و فسانه مدان به يك سان سخن در زمانه مدان
از او هر چه اندر خورد با خرد دگر ره سوی رمز و معنی برد
معهدا علماء الهیات مسیحی امروز گاه سنا گوستن را انتقاد می کنند که در تفسیر
کتاب مقدس در باب این جنبه رمز و معنی تأویلی و استعارای قصه ها زیاده تأکید
کرده است.

۱۳. عنوان «آخرین رومی» (Der Letzte Römer) را بعضی محققان همچون وصفی
در حق بوئسیوس به کار برده اند. مقایسه شود با:

Hirschberger, J., Geschichte der Philosophie, I/329

۱۴. اتین ژیلسون در اثر معروف خویش درباره فلسفه در قرون وسطی (= Philosophie au Moyen Age، رجوع شود به همین فصل، یادداشت شماره ۵) به استناد تحقیقات تازه، تردیدی را که در انتساب بعضی آثار مسیحی نما، به بوئسیوس شده است بیوجه می شمرد و صحت انتساب آنها را محقق می شمارد (فلسفه در قرون وسطی/ ۱۳۹) البته قول Zeller نیز در باب بوئسیوس درخور یادآور است که می گوید: وی آخرین نماینده فلسفه دنیای باستانی است و هر چند از لحاظ ظاهر با دیانت مسیحی مربوط است دیانت واقعی او را باید عبارت دانست از اعتقاد به فلسفه. معهدا بوئسیوس اولین مسیحی نیست که به فرهنگ باستانی رم همچنان دلبستگی نشان می دهد و بدینگونه می تواند در عین آنکه مسیحی هست، در فلسفه همچون «آخرین رومی» جلوه کند. برای تفصیل بیشتر در باب او و مخصوصاً برای تحلیل جامعی درباره کتاب تسلی فلسفه او رجوع شود به:

Rand, E.K., *Founders of the Middle Ages*, 136-180.

۱۵. Hirschberger, J., *Geschichte der Philosophie*, I/265

۱۶. این قول از کتاب اتین ژیلسون درباره فلسفه در قرون وسطی (مذکور در یادداشت شماره ۱۴ و شماره ۵ بالا)، صفحه ۱۵۱ منقول است. کاسیو دوروس مخصوصاً به خاطر آنکه تعلیم قسمتی از ادبیات کلاسیک رم را در مدارس کلیسایی ترویج کرد شهرت دارد. خود او، بعد از کناره گیری از امور دولتی صومعه ای تاسیس کرد و مدرسه ای هم به آن درافزود که برنامه دروس آن متضمن اینگونه تعلیم بود. شیوه او بعدها در انگلستان، آیرلند، و فرانسه هم مورد توجه و تقلید واقع شد. برای قول خود او در توجیه این

طرزتعلیم رجوع شود به: Cantor, N.F., *the Medieval World*:
300-1300, New York 1963/109-112

۱۷. (۷۷ در متن به جای ۱۷ غلط چاپی است) کتاب اشتقاق ایزیدور در تمام قرون وسطی نه فقط منبع رسمی معرفت بلکه درعین حال جامع تمام مقولات مربوط به فکر مسیحی بوده است. نزد ایزیدور منشأ اشتقاق الفاظ، ارتباط طبیعی بین لفظ و معنی است و این طرزتفکر که سابقه آن به افلاطون هم می رسد در قرون وسطی و حتی در عهد رنسانس بعضی صاحب نظران را به این اندیشه انداخت که از راه الفاظ و دلالات به حقیقت اصل (Etymos) اشیاء راه بیابند و ایزیدور در واقع می خواست منظور خداوند را از اینکه معانی و اشیاء را به الفاظ معین خوانده است درک و بیان کند. همین تصور بود که مفهوم اشتقاق را جامع و شامل همه امور عالم می کرد و حتی بعدها ویکو فیلسوف معروف ایتالیایی را واداشت تا در «علم نوین» (*Scienza Nuova*) خویش از طریق تحقیق در اصل و اشتقاق بنیادهای انسانی منشأ مفهوم واقعی آنها را کشف و بیان نماید. برای تفصیل رجوع شود به: Shipley, J.T., *op.cit.*/146-147

۱۸. Curtius, E.R., *Op.Cit.*/449

۱۹ و ۲۰. Gilson, E., *Philosophie au Moyen Age*/192-3

۲۱. Shipley, J.T., *Op.Cit.*/264

۲۲. Brehier, E., *Histoire de la Philosophie*, I/537-8

۲۳. Troeltsch, E., *the Social Teaching of the Christian Churches*, I/252.

۲۴. در واقع برنار دوکلرو و عشق جسمانی و انسانی را که در غزل غزلهای سلیمان و در کتاب مزامیر به چشم می خورد صبغه روحانی و الهی می بخشد و بدینگونه، زن را که موضوع عشق و غزل است در وجود مریم- مادر خداوند که همه سعادتها از او به وجود می آید- به اوج الوهیت می رساند. مقایسه شود با:

J.Geffcken, *Allegory*, in *Hasting's ERE*, 1/330-331.

۲۵. Durant, W., *the Age of Faith*/1067, 1135

۲۶. محدودیت «حکمت اسکولاستیک» حتی کسانی را هم که گرایش‌های عرفانی در طرز تفکر خویش نشان می‌دادند به التزام دقیق تعلیم کلیسا وامی‌داشت. در واقع عرفان نظری سن‌بونوانتو، نوعی تعلیم نو افلاطونی بود و حکمت اسکولاستیک در آن، بین ذوق و فهم تلفیق می‌کرد اما «تعلیم اکهارت» چون مخصوصاً در مسأله وحدت و اتحاد اشکالاتی پیش می‌آورد نمی‌توانست نزد متألهان کلیسا مقبول باشد و به همین سبب محکوم شد. در هر صورت تأثیر حکمت و عرفان اسلامی در عرفان مسیحی این ادوار اخیر قرون وسطی قابل ملاحظه است و با توجه به روابط بین دنیای مسیحی و دنیای اسلام در این قرون، مایه تعجب خواهد بود که اینان از عرفان اسلامی متأثر نشده باشند. مقایسه شود با: Nicholson, R.A., *Mysticism, in the Legacy of Islam*, Edited by Sir T. Arnold and A. Guillaume, 1965/210

۲۷. این سخن، رای‌اتین ژیلسون (فلسفه در قرون وسطی/۱۷۱ رجوع شود به یادداشت شماره ۵، در همین فصل) را در باب این اثر اگوستن بیان می‌کند این تعلیم مسیحی اگوستن در واقع معرف گرایش‌های افلاطونی کلیسا است. در واقع این تعلیم که به قول توماس اکویناس بر پیروی از حکمت افلاطونیان تا آنجا که اعتقاد مسیحی آن را تجویز می‌کند مبتنی بود و مثل تعلیم جروم تاحدی آشنایی با فرهنگ باستانی رم را نیز روا می‌دانست در سراسر قرون وسطی تدریجاً به قدری در نزد متألهان اسکولاستیک قبول و نفوذ یافت که حتی امروزه موجب یک قول مشهور اسپانیایی هیچ موعظه خوبی در کلیسا ایراد نمی‌شود الا آنکه چیزی از کلام اگوستن چاشنی آن باشد رجوع شود به: Rand, E.K., *Founder of the Middle Age*/251.

۲۸. Curtius, E.R., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*/45

۲۹. Brehier, E., *Histoire de La Philosophie*, I/534

۳۰. Gilson, E., *Op.Cit.*/259

۳۱. مراد ازین طلاب و لگرد یا فضلاي هرزه گرد Wandering Scholars جماعت‌هایی از طالب علمان، راهبان، و صاحبان مشاغل کلیسایی بود که در طی سال‌های پیرامون قرن دهم تا قرن سیزدهم کلیسا، صومعه، یا مدرسه خویش را به هر جهت که بود ترک می‌کردند، در بین راه مخصوصاً در کاروانسراها و میخانه‌ها در هرزگی و شرابخواری افراط می‌نمودند، شعرهای هجوآمیز و آکنده از شرارت و وقاحت میسرودند، گه‌گاه آثار خود را به اسقف‌ها و رؤساء محلی اهدا می‌کردند و حتی مثل راهبان واقعی بعضی

مواقع نیز خویشان را به يك سلسله به نام سلسله ولگردان Ordo Vagorum منسوب می کردند و از بعضی جهات احوالشان به قلندران و اهل ملامت در نزد مسلمین شباهت داشت، مخصوصاً ازین جهت که همه جا مورد طعن و تحقیرزها و رؤسای جدی کلیسا بودند. برای احوال آنها رجوع شود به:

Durant, w., *the Age of Faith*/1024-1027.

برای احوال قلندران و اهل ملامت که بعضی احوال این طلاب و لگرد نیز یادآور اطوار آنهاست رجوع شود به مقاله نگارنده درین باب، در یادنامه بدیع الزمان فروزانفر، مجله دانشکده ادبیات تهران، شماره مخصوص بهار ۱۳۵۴/۱۰۵-۶۰.

۳۲. اینگونه منظومه ها که شامل روایات منظوم حماسی و اشعار قهرمانی مربوط به دربار شارلمانی و بعضی اخلاف اوست مشتمل بر حدود هشتاد فقره است و غالب آنها هم بین قرن یازدهم و چهاردهم میلادی به وجود آمده اند. درباره منشأ آنها بررسی های گاستون دوپاری، ژوزف بدیه، و آ. پوفیل، مخصوصاً درخور ذکر است. برای تفصیلات غیر از کتاب سولنیه در باب ادبیات فرانسه در قرون وسطی (مذکور در یادداشت شماره ۱ همین فصل)/۴۰-۳۲ رجوع شود به:

Lanson-Tuffrau, *Histoire de La Litterature Française*/16-19

c.f. Curtius, E.R., *Op.Cit.*/382 .۳۳

۳۴. مطالعات معروف میگل آسین پالاسیوس محقق و شرق شناس اسپانیایی در باب ارتباط بین کومدی الهی دانتیه با عقاید مسلمین در باب معراج و احوال عالم آخرت، که منتهی به مشاجرات طولانی صاحب نظران گشت سرانجام تقدم مسلمین را در اصل مضمون سیر بهشت و دوزخ - بدانگونه که در اثر دانتیه منعکس بود - نشان داد و از تحقیقات دیگر به طور قطعی معلوم گشت که داستان «کومدی الهی» دانتیه می بایست با يك مأخذ موجود اسلامی که سالها قبل از دانتیه در اروپا مشهور شده بود مربوط بوده باشد. برای تفصیل در مسأله و مشاجرات مربوط بدان رجوع شود به: Monroe, J.T., *Islam and the Arabs in Spanish Scholarship*, 1970/182-185.

Saintsbury, G., *A History of English Criticism*, 1911/22 .۳۵

۳۶. بعضی منتقدان ادعا کرده اند که آشنایی دانتیه با ادبیات باستانی روم و مخصوصاً مطالعه آثار ویرژیل در تصفیه و تهذیب ذوق او تأثیر قوی داشته است. مع هذا بر رغم این

دعوی، آنچه بنظر می‌آید بیشتر در ذوق دانه تأثیر گذاشته باشد ادبیات لاتینی مسیحی و بعضی سرودها و اشعار غنائی محلی و پرونسال بوده است. به هر حال در باب حدود و میزان آشنایی دانه با ادبیات روم باستانی و تأثیر آن آشنایی در روی جای بحث بسیارست و برای تفصیل مسایل و مآخذ درین باب باید رجوع شود به:

Curtius, E.R., *Europäische Literatur*,/354-361

۱. Renan, E., *Averroès et L'averroïsme*, 1925/328. براین گفته ارنست رنان البته باید افزود که پترارک درعین آنکه هنوز چیزی از اندیشه‌های قرون وسطایی خویش را همراه دارد در توجه دادن اهل عصر به مفهوم جدید زندگی انسان، و در انصراف دادن مردم از حصر توجه در عوالم دینی و الهی تأثیر قابل ملاحظه داشته است. به هر حال برخلاف دانته که انسان دوجہانی- جهان قرون وسطی و جهان نو- بود پترارک اولین انسان جهان نو در قلمرو ذوق و اندیشه به شمار می‌آمد. به علاوه آنچه مخصوصاً او را به دنیای تازه‌یی- و رای دنیای قرون وسطی- منسوب می‌کند حس وطن پرستی شدید اوست که يك ویژگی فرهنگ اروپای بعد از رنسانس شد. اگر هم گاه عصر خود- عصر رنسانس- را انتقاد می‌کند به سبب دلبستگی آن عصرست به بقایای قرون وسطی، مقایسه شود با: تادیخ ددتراژ/۱۸۸.

۲. رنسانس ایتالیا را در واقع پترارک آغاز کرد و وی بود که علاقه به دنیای رم و یونان باستانی را در بین هموطنان خویش احیاء نمود. باترویج تربیت و فرهنگ انسانی و غیر دینی کوشید تا بین آرمانهای مسیحی و دوران شرك رومی جمع و تلفیق کند. وی اولین کس بود که جمع آوری کتابهای خطی، سکه‌ها و آثار عتیقه را در اروپا آغاز کرد. تنوع فوق العاده آثار او که از بحث در مسایل مربوط به تاریخ و اخلاق تا مناقشات راجع به عقاید ابن رشد را دربردارد وسعت دامنه اطلاعات و علایق او را نشان می‌دهد. برای تفصیل بیشتر در باب نقش پترارک در نهضت رنسانس رجوع شود به:

Whitfield, J.H., *Petrarca and the Renaissance*, 1943.

Spingarn, J.E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, 1938/8-9, 12-14, 14-15. ۵۹۳ و ۵۹۴.

۶. توجه به معارف و علوم دنیای اسلام درین زمان در اروپا همچنان رایج بود و میسیل

واسپانیا همچنان، مثل دوپل، شرق و غرب را به هم می پیوست. بر رغم نفرت و تحقیری که پترارکا نسبت به طب و علم و حتی شعروادب عربی نشان می داد فلسفه ابن رشد و طب و ریاضیات مسلمین نزد بسیاری از صاحب نظران مورد توجه بود. در ایتالیا بوکاتچو پاره‌یی قصه‌های شرقی یا مربوط به شرق را در «دکامرون» وارد کرد، و طریقه مقامه نویسی عرب در شیوه بعضی داستانهای اسپانیایی عصر انعکاس داشت. حتی اولین کتابی که در انگلستان چاپ شد (۱۴۷۷)، گزیده‌یی از اقوال حکماء بود که مع الواسطه ترجمه فرانسوی و لاتینی از مختارالحکم مبشر بن فاتک نقل و اخذ شده بود. تأثیر مآخذ اسلامی در پیدایش «کومدی الهی» نیز این توجه اروپارا به فرهنگ و معارف اسلامی نشان می دهد. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Hitti, P.K., *Islam and the West*, 1962/75-77.

۷. تفاوت دید دنیای رنسانس و دنیای عهدشرك مخصوصاً ناشی ازین بود که بر رغم علاقه هومانیت‌ها به فرهنگ یونان و رم، آیین مسیح و واقعیتی بود که دنیای هومانیت‌های عهد رنسانس را از دنیای گذشته جدا می کرد. ادبیات انسانی (= *Litterae Humanae*) هم که احیاء آن در نزد هومانیت‌ها در حقیقت احیاء يك سنت مترقی جهت نیل به حکمت واقعی محسوب می گشت در نزد کسانی مثل اراسموس و سیله‌یی شمرده میشد که فهم درست عقاید دینی را ممکن می کند و عقل را در تلقی وحی الهی از ابتلاء به اوهام و خرافات باز می دارد. مع هذا کسانی مثل مونتینی هم بودند که این گرایش به ادبیات انسانی را دستاویز می شمردند برای آنکه در تعلیم وحی اظهار شك کنند و به عقاید حسی و طبیعی بگرایند. برای غور و تحقیق بیشتر در مسأله رجوع شود به:

Hight, G., *the Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature*, 1949

۸. Des Granges, Ch.-M., *Les Litteratures Etrangères*, 1947/51

۹. Spingarn, J.E., *Op.Cit./112-124*

۱۰. c.f. Edwards, W.F., *Jacopo Zabarella*, in *Actes du Quatrième Congrès International de La Philosophie Medievale*, 1969/843-854

۱۱. مقایسه شود با «بحث و گفتاد» نویسنده این سطور، در ذیل ترجمه فن شعرا سطو/۲۲۱.

۱۲. Spingarn, J.E., *Op.Cit./44*

۱۳. ایضاً بحث و گفتاد نویسنده این سطور، ذیل ترجمه فن شعر/۲۲۴-۲۲۲.

۱۴. درباره این سبک منتقدان امروز دیگر چندان نظرانتقادی مخالف نشان نمی دهند و غالباً آن را همچون يك مرحله لازم و طبیعی از تطور ادبی زبان و ادب ایتالیایی تلقی می کنند. مقایسه شود با: Shipley, J.T., *Op.Cit.*/367

۱۵. مجمع ترنتو یا مجمع ترانت عبارت بود از مجمعی که بین سالهای ۱۵۴۵ و ۱۵۶۳ در شهر ترنتو در ولایت تیرول Tyrol به طور متناوب تشکیل شد و در مقابل اعتراضات طرفداران اصلاحات مذهبی کوشید اصول عقاید کاتولیک را منظم و مقرر کند. تصمیمها و قرارهایی که به وسیله این مجمع اعلام شد در مسایل مربوط به عقاید و نظامات کلیسایی در نزد پیروان کلیسای کاتولیک حجت تلقی شد. برای تفصیل رجوع شود به: Durant, W., *the Reformation*, 1957/927-933

۱۶. برای تفصیل بیشتر درباره موراتوی و مسأله نقد اسناد رجوع شود به تادیخ دد تراژد/۱۴۷.

۱۷ و ۱۸. Collingwood, R.G. *Op.Cit.*/69-68, 76

۱۹. تأثیر مولیر مخصوصاً در نزد کارلو گولدونی مشهود بود که خود او را مولیر ایتالیایی خوانده اند. البته ترویج شیوه کومدی فرانسوی نمی توانست هواخواهان سنت ایتالیایی را بر ضد وی تحریک نکند. اما کارلو گوتسی که به طرفداری از سنت کومدی ارتجالی (= *Commedia Dell'Arte*) برخاست، توانست گولدونی را از میدان به در کند. در مورد گوتسی و عقاید انتقادی او اشارتی به رأی او در باب محدودیت موقعیت های نمایشی (situations) هم در اینجا لازم است چرا که این مسأله طرز تلقی او را از آنچه تجدد و ابتکارست نشان می دهد. به موجب قول وی تعداد موقعیتهای قابل تصور در نمایش از سی و شش تجاوز نمی کند و بدینگونه در غالب آثار نمایشی موقعیتهای مسبوق و تکراریست. با آنکه گوته نیز در طی گفت و شنود با اکرمان این تعداد را تأیید می کند، تصدیق آن دشوار و مستلزم نفی و انکار موقعیتهای تازه است. يك منتقد فرانسوی در کتابی تحت عنوان «دویست هزار موقعیت نمایشی» می کوشد تا نشان دهد درین باره نمی توان قول گوتسی و گوته را پذیرفت. برای تفصیل رجوع شود به کتاب او تحت عنوان ذیل: Souriau, E., *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, 1950/12-15

۲۰. ملاحظات انتقادی گولدونی، مخصوصاً آنچه در نقد کومدی سنتی و ارتجالی در طی

یادداشتها یا در دیباچه نمایشنامه‌های خویش آورده‌است، از لحاظ تاریخ نقد ادبیات نمایشی درخور توجه‌است. از جمله یکجا خاطرنشان می‌کند که هرچند فرانسویها فن «کومدی» را ترقی بسیار داده‌اند ایتالیایی‌ها بدانچه فرانسویان را قانع می‌کند خرسند نیستند اما جهت نیل به کمال بیشتر البته مجال و زمان لازم است. وحدت مکان را هم که به قول وی ارسطو آنرا درباب تراژدی شرط دانسته‌است درمورد کومدی، جز درنوعی خاص، قابل حصول نمی‌یابد و عدم رعایت آنرا موجب خلل نمی‌شمارد. برای تفصیل بیشتر در این باب و درباب سایر آراء او رجوع شود به:

Clark, B.H., *European Theories of Drama*, 1945/244-246, 247-249

Wellek, R., *A History of Modern Criticism*, II/259, 272, 259, ۲۴ تا ۲۱
264 c.f. 416

Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire de L'Europe*, 1946/157. ۲۵

Des Granges, Ch.-M., *Op.Cit.*/58. ۲۶

۲۷. به نظر می‌رسد پاره‌یی از آنچه «ویکتور هوگو» در مقدمه «کرومول»، که در واقع بیانیه مکتب رمانتیک فرانسوی است نوشته‌است، از همین نامه مانزونی مأخوذ باشد. مقایسه شود با: Wilkins, E.A., *A History of Italian Literature*, 1954/397

۲۸. ایضاً، همان کتاب/۱۹۱

wellek, R., *Op.Cit.*/273. ۲۹

۳۰. بدینی رمانتیک گونه لئوپاردی در طی این قطعه معروف وی به طور بارزی جلوه دارد. لئوپاردی مطالعات مفصل و عمیقی در زبان و ادبیات یونانی و لاتینی داشت و همین نکته بود که او را از توجه به ادب و فکر اقوام شمالی بازمی‌داشت خاصه که نزد خود می‌اندیشید آنچه «مادام دو استال» پیشنهاد می‌کند در واقع خود به نوعی تقلید محض از ادبیات خارجی منتهی خواهد شد. این بدگمانی ناشی از بدینی بود که یک ویژگی عمده اندیشه لئوپاردی محسوبست و شاید بیماریهای او نیز از اسباب تقویت این بدینی باشد. برای تفصیل بیشتر درباب ارزش شعر و فلسفه او مخصوصاً رجوع

شود به: Gentile, G., *Poesia E Filosofia di Leopardi*, 1940

Whitfield, J.H., *A Short History of Italian Literature*, 1960/235. ۳۱

Wilkins, E.H., *Op.Cit.*/425 .۳۲

۳۳. البته نقدهای او مخصوصاً از آنجهت که غالباً بایانی گرم و تخیل انگیز همراه است رنگ شعر دارد و بعضی از آنها یادآور اشعار اوست. در بین تحقیقات انتقادی او از بحثی «در باب توسعه ادبیات ملی» و کتابی در باب «پارینی» باید یاد کرد. کار دوچی به عنوان منتقد نشان می دهد که بین کار ابداعی و کار تحقیقی مغایرتی در کار نیست. برای تفصیل بیشتر در باب وی رجوع شود به: Croce, B., *Giosue Carducci*, 1927

Spingarn, J.E., *Op.Cit.*, *Preface to the Fifth Impression*, III .۳۴

Whitfield, J.H., *Op.Cit.*/243 .۳۵

H.Hauvette, *Litterature Italienne*, 1906/499 .۳۶

۱. منظومه «سید» (*El Cantar de Mio Cid*)، که در حدود سنه ۱۱۴۰ میلادی سروده شده است در واقع قدیمترین اثری است که از لهجه کاستیل باقی مانده است. این لهجه که شاخه‌یی از لاتینی عامیانه و مخصوص ولایت مرکزی اسپانیا بود به سبب تفوق حکام این ولایت تدریجاً در قرن سیزدهم و چهاردهم میلادی زبان رسمی اسپانیا شد چنانکه لهجه ولایت گالیسیا هم زبان پرتغالی را به وجود آورد. «سید» قهرمان اسپانیایی چنانکه همین نام و نیز تاریخ واقعی وی نشان می‌دهد با حکام مسلمان اسپانیا نیز مثل امراء مسیحی ارتباط دارد. «کلیله و دمنه» (*Kalila et Digna*) هم که به امر الفونس خردمند (*Alfonso el Sabio*) در حدود ۱۲۵۱ از عربی به لهجه کاستیل نقل شده است قدیمترین اثر منشور موجود زبان اسپانیایی محسوبست و هر دو اثر در حقیقت یادآور ارتباط اسپانیا با تاریخ و فرهنگ اسلامی اندلس به شمار می‌آیند.

۲. برای تفصیل عقاید او نامونو درین باب رجوع شود به: Monroe, J.T., *Islam and the Arabs in Spanish Scholarship*, Leiden 1970/248

۳. در باب مجموعه آداب و رسوم اخلاقی که ویژگی اسپانیایی خوانده میشود و مخصوصاً در باب منشأ عوامل و عناصر آن، نظریه جالبی به وسیله هاولوک الیس Havelock Ellis ارائه شده است که جهت تحلیل اجمالی آن می‌توان رجوع کرد به: Northup, G.T., *An Introduction to Spanish Literature*, 1938/16-23

۴. درباره طرز حکومت اموی در اسپانیا درینجا قول استانی لین پول درخور یادآور است. می‌گوید اندلس هرگز حکومتی ملایم‌تر، عادل‌تر و عاقلانه‌تر از حکومت فاتحان عرب به خود ندیده است. بدون شك این داوری خالی از مبالغه نیست اما باز تفاوت بین تسامح روشنفکرانه مسلمین را با تعصب جاهلانه بعضی از فرمانروایان کاتولیک اسپانیا تا حدی نشان می‌دهد. مقایسه شود با:

Durant, W., *The Age of Faith*, 1950/297-307.

۵. از جمله در مقابل رأی Miguel de Unamuno که می گوید: آمدن اعراب به اسپانیا از بزرگترین مصایب تاریخ اسپانیاست Ganivet خاطر نشان می کند که اگر روم و عرب را از وجود من حذف کنید برای من جز پاهایم چیزی باقی نمی ماند - مقایسه شود با: Monroe, J.T. *Op.Cit.*/ 247

۶. در بین قرآینی که وسعت این نفوذ و تأثیر را نشان می دهد وجود تعداد قابل ملاحظه یی لغات و تعبیرات عربی است که با تحریف یا به شکل ترجمه تحت اللفظی در زبان اسپانیایی راه یافته است. همچنین بعضی قالبهای مربوط به اشعار و ترانه های عامیانه تأثیر شعر عربی و مخصوصاً موشحات و ازجال را که به وسیله شاعران و خنیاگران دوره گرد (Troubadours) تقلید شده است نشان می دهد. برای تفصیل رجوع شود به:

Brenan, G., *the Literature of the Spanish People*, 1963/35-50 c.f.
Trend, J.B., in *Legacy of Islam*, 1965 (repr)/1-4

۷. درین باب رجوع شود به کارنامه اسلام، تألیف نویسنده این سطور، همچنین مقایسه شود با: Massignon, L., in *Al - Andalous*, I. 1949

Brenan, G., *Op.Cit.*/109-110. ۸

Northup, G.T. *Op.Cit.*/72. ۹

G. Cirot et M. Darbord, *Litterature Espagnole Europeenne* ۱۰
1956/43

۱۱. درباره مفهوم سبك نیز مثل مفهوم شعر تمام تعلیم قدما در نظریه افلاطون و نظریه ارسطو انعکاس دارد. اصحاب افلاطون سبك را عبارت از خاصیتی می دانند که در طرز تعبیر بعضی هست و در نزد بعضی دیگر نیست در صورتیکه ارسطو و اتباع وی سبك را امری می شمرند که در هر تعبیری هست نهایت آنکه اوصاف آن در هر جافرق می کند. ازین رو در نقد ادبی، پیروان مکتب افلاطون بحث درین باره دارند که در يك سخن سبکی هست یا نیست اما نقادان مکتب ارسطویی بحششان درین است که سبك سخن چگونه است: ضعیف است یا قوی، خوب است یا بد، پست است یا بلند؟ شك نیست که منتقدان ارسطویی، بر حسب آنکه چه معیاری را معتبر گیرند در مورد سبك ممکن است اقسام و انواع متفاوت ارائه کنند چنانکه اصحاب افلاطون هم ممکن است در باب وجود یا فقدان سبك در کلام، هر يك شرایط و اوصاف دیگری را ملاك

شمرند. برای تفصیل بیشتر درباره انواع سبك و همچنین تحول نظریه‌ها درین باب، رجوع شود به:

شعر بیددوغ، شعر بی نقاب / ۱۹۱-۲۰۸

۱۲. درواقع «خوان دوالدس» درین رساله تحقیقاتی ارائه کرده‌است که حتی مطالعات تازه نیز تغییر زیادی درنتایج حاصل از آن وارد نکرده‌است. برای قول «منندس‌ای پلایو»، درین باب، رجوع شود به:

Camp, J., *La Litterature Espagnole* 1955/36

۱۳. درباب ارزیابی آراء فلسفی و روانشناسی لویس ویوس رجوع شود به:

A. Bonilla Y San Martin, *Luis Vives y la Filosofia del Renacimiento*, 1929

۱۴. مجموعه اشعارغنایی گارسیلازو و خوان بوسکان بعدازمرگ آندو، و درواقع به‌وسیله زن بوسکان در ۱۵۴۳ نشرشد. نفوذ سبك غنایی ایتالیایی دراین مجموعه به‌طور بارزی مشهود بود. معهذا تأثیر این مجموعه درنزد شاعران نسل بعد سریع‌وقابل ملاحظه بود. چنانکه درطی سی‌سال بیست چاپ‌از آن نشرشد و باآنکه بعضی شاعران سالخورده‌تر به‌این شیوه که تقلید ازسبك بیگانه بود اعتراض هم کردند رواج سبك گارسیلازو چنان بود که طی سالها نظم اشعارغنائی جز به‌همان سبك غیرممکن به‌نظر می‌رسید. ازین رو، گارسیلازورا بنیانگذار شعرغنائی اسپانیاخوانده‌اند و تقریباً تمام شاعران دوران فیلیپ دوم پادشاه اسپانیا را که به‌سبك او سخن گفته‌اند پیروان و شاگردان گارسیلازو خوانده‌اند. جهت تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:

Brenan, C., *Op.Cit* '146-152

۱۵. Segur, N., *Histoire de La Litterature Europeenne*, II/320

۱۶. با آنکه بیانیه اساسی مکتب رمانتیک اسپانیا به‌وسیله انتیونی الکالا گالیانو (۱۸۶۵-۱۷۸۹) نشرشد این مکتب همچون بازگشتی به‌پارهی سنت‌های متروک ملی تلقی گردید و استفاده ازآثاروالتراسکات، گوته، و هوگو مانع از آن نمی‌شد که هواخواهان این مکتب شیوه خود را بر سنت‌های ملی مبتنی شمارند. حتی اولین نمایشنامه اسپانیایی که به‌سبك رمانتیک در وجود آمد هرچند از نفوذ اسلوب ارنانی اثر ویکتور هوگو خالی نبود باز معرف بازگشت به سنت‌های عهد طلائی محسوب میشد. رجوع شود به:

Shiple, J.T., *Op.Cit.*/391 c.f. Azorin, R. y Larra, *Razón Social del Romanticismo en España*, Madrid 1916

۱. تعبیر مأخوذست از «اوسوالد اشپنگلر» مورخ و متفکر آلمانی. رجوع شود به تاریخ در ترازو / ۲۲۷.

۲. داستان «هیلدبران» (Hildebrandslied)، در شکل موجود فعلی خویش بخشی است از يك منظومه که در حدود ۸۰۰ میلادی نظم شده است و برخورد و گفتگوی هیلد-بران پهلوان آلمانی را بایک جوان دلاور که او را به نبرد خویش می خواند توصیف می کند. هیلدبران می کوشد تا ازین نبرد پرهیزد اما موفق نمی شود و سرانجام معلوم میشود که این جوان پسر خود اوست و هادوبراند Hadubrand نام دارد. داستان همین جا قطع میشود و ناتمام می ماند و بدینگونه يك نوع داستان رستم و سهراب آلمانی را در همین بخش كوچك موجود عرضه می کند. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: Grothe, W., *Hildebrandslied*, 1938.

۳. داستان هانری بینوا (Der arme Heinrich) یادآور داستانی است در باب اول گلستان سعدی که بدینگونه آغاز میشود: یکی را از ملوک مرضی هایل بود که عادت ذکر آن نا کردن اولی. طایفه حکماء یونان متفق شدند که مرین درد را دوا بی نیست مگر زهره آدمی به چندین صفت موصوف... در هر دو حکایت بیماری هایل، مرد صاحب قدرت را تهدید می کند، در هر دو مورد ریختن خون يك بیگناه مایه شفای بیمار تلقی میشود، در هر دو مورد صرف نظر کردن بیمار از قبول این وسیله علاج به شفایی معجز آسار منتهی میشود. آیا ممکن است اشارت سعدی به «طایفه حکمای یونان» معرف این نکته باشد که اصل داستان را سعدی از کسانی شنیده باشد که به دیار مغرب، سرزمینهای نزدیک به بلاد حکماء مزبور - منسوب بوده اند؟

۴. Cohen, J.M., *A History of Western Literature*, 1956/40-41.

۵. بدون شك بین اینگونه اشعار غنایی قدیم آلمان با ترانه های عاشقانه رایج در نزد

خنیاگران دوره گرد فرانسه و بعضی انواع عامیانه شعر عربی در اسپانیا رابطه‌ی هست. برای تفصیل بیشتر و بررسی مآخذ و تحقیقات درین باب رجوع شود به:

Preminger, A. (Edit.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1965/502-503.

۶. اراسموس درین ماجرا نامه‌هایی به بعضی دوستان متنفذ که در دستگاه پاپ داشت نوشت و آنها را به حمایت از رویشلین برانگیخت اما اولریش در تدوین تندترین و گزنده‌ترین هجوها بر ضد کشیشان که «نامه مردمان گمنام» خوانده میشد و بدون ذکر نام نویسنده یا نویسندگان انتشار یافت همکاری داشت. مقایسه شود با:

Durant, W., *The Reformation*, 1957/324-325.

Cohen, J.M., *Op.Cit*/170 .۷

Segur, N., *Op.Cit.* III/47 .۸

۹. برای تفصیل بیشتر درین باره رجوع شود به مقاله نویسنده این سطور تحت عنوان «در حاشیه مشاجره لایب‌نیتس و پیربل» در مجموعه یادداشتها و اندیشه‌ها/۱۲۸-۱۱۸.

Boesh, B., *German Literature, A Critical Survey*, 1973/146 .۱۰

Cohen, J.M., *Op.Cit.*/225 .۱۱

۱۲. رنگ آمیزی شرقی نمایشنامه مربوط است به اورشلیم، ناتان یهودی، صلاح‌الدین-ایوبی و خواهرش سستی-مخصوصاً با اشاره‌ی به «زبان فارسی» که پدر دوتن از قهرمانان به آن سخن می‌گفته است. ناتان خردمند یهودی است که دختر خوانده‌اش را يك جنگجوی صلیبی از حریق نجات می‌دهد و عاشقش میشود. وقتی نزدیک است به پایمردی صلاح‌الدین این دختر را به زنی بگیرد معلوم میشود خود او و این دختر فرزندان واقعی اسد برادر صلاح‌الدین هستند و در واقع خواهر و برادرند. داستان ظاهراً از يك قصه بوکاتچو نویسنده ایتالیایی الهام دارد و لسینگ با تصویر جالب و آکنده از نجابتی که از قهرمانان مختلف داستان خویش-ناتان یهودی، جنگجوی صلیبی، و سلطان شرقی-ارائه می‌کند در حقیقت می‌خواهد درس تسامح و آزادگی به هموطنان خویش داده باشد. وجود يك درویش به نام حافی-که ظاهراً از روی شخصیت تاریخی يك صوفی معروف به نام بشر حافی تصویر شده است-و نیز اینکه حافی در عین حال هم محرم و معتمد سلطان ایوبی و هم دوست و ندیم ناتان یهودی است نیز نه فقط رنگ-

آمیزی شرقی داستان را بیشتر جلو می دهد بلکه فکر تسامح را هم که جوهر تعلیم لسینگ است با نام «درویش» که با همه ادیان در حال صلح و یگانگی است مربوط می کند.

۱۳. لاو کوئون (Laokoon) به موجب روایات سنتی یونانیان باستان يك كاهن تروایی منسوب به معبد آپولون بود که وقتی مشغول تقدیم قربانی به پوزئیدن (Poseidon) بود مشاهده کرد دوما رقوی از دریا بیرون آمدند و به جان پسران وی افتادند لاو کوئون به یاری پسران خویش برخاست اما دوما رقوی پیکر وی را درون چنبره خویش فشردند و هلاک کردند. گفته می شد که خدایان او را بدین وسیله مجازات کردند چرا که وی کوشیده بود تا اهل تروا را از اینکه اسب چوبین یونانیان را به درون شهر خویش راه دهند منصرف سازد. تندیسه ای که وینکلیمان بدان اشارت داد و لسینگ در آن باب با وی مناقشه می کند مربوط به پاره ای آثار باستانی است که در قرن شانزدهم میلادی در رم از زیر خاک بیرون آمده بود و این تندیسه لاو کوئون و پسرانش را در درون چنبره مارها نشان می داد. لسینگ از بررسی این تندیس و از آنچه ویرژیل در توصیف همین صحنه می گوید، نتیجه می گیرد و تفاوت بین شعر و هنر تصویری را بیان می کند. کتاب لسینگ ناتمام مانده است و نویسنده آن را به پایان نرسانده است. در باب لسینگ رجوع شود به: Ritzel, W., *Gottfried Ephraim Lessing*, 1966

۱۴. در واقع Sturm در اینجا ظاهراً معنی حمله و هجوم دارد. معهذا در زبانهای دیگر هم این عبارت گاه تنها به همان مفهوم طوفان نقل شده است و در هر حال در معنی نهضت و مکتب ادبی مورد بحث عنوان «طوفان و طغیان» برای آن مناسب و حتی در فرهنگ معروف Eilers هم در ذیل لفظ Drang همین عنوان به عنوان معادل تعبیر مذکور آمده است. برای تفصیل در باب این مکتب ادبی رجوع شود به: Pascal, R., *The German Sturm und Drang*, 1953.

۱۵. Shipley, J.T., *Op.Cit./195*

۱۶. Angelloz, J.F., *La Litterature Allemande*, 1948/50

۱۷. گوته در گفتگو با اکرمان خاطر نشان می کرد که من فکر کلاسیک را سلامت و فکر رمانتیک را نوعی بیماری می دانم و معتقد بود که اگر بین کلاسیک و رمانتیک برای این اساس تفاوت قایل شوند مفهوم آنها بهتر شناخته خواهد شد. رجوع شود به: «مقالات توماس مان» ۷۰-۶۹ همچنین مقایسه شود با: Cohen, J.M., *Op.Cit./244*

۱۸. Wellek, R., *Op.Cit./II/36*

۱۹. Schlagenhaufen, A., *Frederic Schlegel et son Groupe*, 1934/7-8 . c.f. 305-307.

۲۰. Segur, N., *Op.Cit.* II/34.

۲۱. Ricarda Huch, *Les Romantiques Allemands*, 1932/48.

۲۲. آنچه در نظر «شلگل» برای منتقد خوب لازم و ضروری به نظر می آید عبارتست از: شناخت نوعی جغرافیای دنیای هنر، شناخت کیفیت ساختمان اثر زیبا و طبیعت آن، و مخصوصاً شناخت عوامل نفسانی مؤثر در تکوین آن و اصول و محرکات طبیعت انسانی هنرمند آفریننده. چیزی که وی غالباً از آن صحبت می دارد عبارتست از روح، کل، و تأثیر کلی يك اثر و شلگل تصریح می کند که منتقد می بایست اثر مورد انتقاد خویش را به درستی درك و بازسازی کند. عدم توجه به احوال نفسانی کسانی که می خواهند از آثار هنری آفرینندگان، تمتع والتذاذ حاصل کنند بدون شك يك نقطه ضعف عمده در نظریه شلگل راجع به نقد و نقادی محسوبست. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به: Wellek, R., *A History of Modern Criticism*, II/9, 346.

۲۳. Segur, N., *Op.Cit.* V/186.

۲۴. (در متن اشتباهاً ۲۳ تکرار شده است). در باب منشأ این قول، و اینکه در دوران رواج مکتب ادبی واقع گرایی، آلمان بعد از گوته تا مدتها نویسنده بزرگی به وجود نیاورد، رجوع شود به:

Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire de L'Europe*, 1946/213.

۱. درباره آغاز ادبیات فرانسه، هومانست‌ها و شاعران مکتب معروف به پلئید، و همچنین سایر مباحث مربوط به شروع نقد و نقادی در ادبیات فرانسه رجوع شود به کتاب وردنل. - سولنیه، ادبیات فرانسه در قرون وسطی؛ و کتاب دیگر همان مؤلف به نام ادبیات فرانسه در دورهٔ رنسانس، که هر دو به وسیله نویسندهٔ این سطور به فارسی ترجمه شده است، ۱۳۲۸، ۱۳۲۹.

۲. انجمن پلئید از طریق يك استاد زبان لاتین و یونانی، به طور مستقیم با ادب کلاسیک باستانی آشنایی داشت و هر چند حدود این آشنایی محل بحث است اهمیت انجمن در شروع مسایل نظری مربوط به شعر و شاعری قابل ملاحظه است. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: Bonnot, J., *Humanisme et Pleiade*, 1959

۳. Van Tieghem, Paul; *Histoire Litteraire de L'Europe*, 1946/59.

۴. سخن معروف دو بنیاک D'Aubignac که می گوید نمی خواهم قدما را به عنوان سرمشق پیشنهاد کنم مگر در آن گونه چیزها که آنها در آن باره به اقتضای عقل کار کرده اند، حاکی از آنست که در مکتب کلاسیک برخلاف مشهور پیروی از قدما تبعیت کور کورانه نیست بلکه مبتنی بر دقت و تعقل است و بدین گونه، اصل تقلید از قدما و اصل تبعیت از عقل در این مکتب دوش به دوش پیش می روند. برای تفصیل بیشتر در باب روح مکتب کلاسیک، رجوع شود به: Peyre, H., *Qu'est-ce Que le Classicisme*, 1933

۵. c.f. Ory, M. (edit.), *Boileau, Poesie et Prose*, 1923/69-70.

۶. Vernon Hall, *A Short History of Literary Criticism*, 1946/60.

۷. در نخستین بخش این منظومه، بعد از مقدمه‌یی کوتاه درباره آنکه شاعر باید قریحه خود را بشناسد و اوقات خود را در آنچه برای آن قریحه ندارد ضایع نسازد می‌گوید پیدا کردن قافیه البته کار دشواریست اما علاقه به قافیه انسان را از متابعت عقل معذور نمی‌دارد، می‌گوید عقل را دوست بدارید آثار شما باید جلاوبهای خود را از عقل بگیرد. این طرز ورود در بحث در منظومه‌یی که می‌خواهد عقل را مبنای ذوق و ادب سازد البته نوعی حسن مطلع زیرکانه است. اما طرفه تر آنست که رساله گفتار «دکارت» هم با عبارتی ایهام‌آمیز درباره عقل آغاز میشود: میان مردم عقل از هرچیز بهتر تقسیم شده است، رساله گفتار دوش، ذیل سیر حکمت در ادو پیا، جلد اول، چاپ دوم/۲۱۳. مقایسه شود با قول سعدی در گاستان: همه کس را عقل خود به کمال نماید و فرزند خود به جمال... گراز بسیط زمین عقل منعدم گردد به خود گمان نبرد هیچ کس که نادانم. رجوع شود به باکادوان حله، چاپ اول ۱۳۴۳/۳۳۹

۸. Carloni - Filoux, *la Critique Litteraire*/14

۹. اندیشه دکارت و شیوه استدلال مبنی بر شک دستوری او در توسعه بعضی مبادی مکتب کلاسیک و همچنین در تأیید و اشاعه فکر ترقی تأثیر قابل ملاحظه‌یی داشته است. در واقع تأکیدی که دکارت در جستجوی حقیقت - بدون پای بندی به قیود و ملاحظات دیگر - داشت هم مبنایی برای فکر ترقی بود و هم برای مکتب کلاسیک که مخصوصاً تکیه بر عقل داشت مبنایی فلسفی محسوب میشد. در باب تأثیری که دکارت در ادبیات داشته است رجوع شود به:

Lanson, G., *L'Influence de Descartes sur la Litterature Francaise*, 1896.

۱۰. Shipley, J.T., *Op.Cit.* /181

۱۱. Carloni - Filoux, *Op.Cit.* /17

۱۲. در باب اندیشه ترقی و عقاید فلاسفه در آن باب، رجوع شود به کتاب قادیخ ددقراذو ۲۲۱/۲۰۸.

۱۳. مع هذا خود ناپلئون با بیماری صرع و با خلق و خوی تند و نفس پرستانه خویش چنانکه از جزئیات احوالش برمی آید يك طبيعت رمانتيك را ارائه می‌کرد. همین طبع رمانتيك بود که «مادام دو استال» را - که خود دشمن ناپلئون بود - واداشت در حق او بگوید که با کلمات عادی نمی‌توان ناپلئون را تعریف و توصیف کرد.

۱۴، ۱۵. Van Tieghem, Paul, *Op.Cit* /160, 212

۱۶. Carloni - Filoux, *Op.Cit.* /25.

۱۷. تاریخ طبیعی که سنت بوومی خواست در نقد و ارزیابی آثار ادبی به آن دست بیابد او را در قلمرو ادب تا حدی نظیر بوفون در قلمرو طبیعت می کرد. در عمل، کار او در واقع ترکیبی بود از تأثر نگاری و عینیت گرایی، از شعر و واقعیت، از قصه و تاریخ. اینکه وی در جای جای مقالات انتقادی خویش به جای توضیح و تفسیر واقعیت به نقل و روایت می پردازد، یا شوخی و ظرافت را در منطق علمی و عینی راه می دهد قضاوت های او را غالباً فاقد قدرت و صلابت کرده است و این نکته یی بود که امثال «تن ورنان» بر شیوه نقد او می گرفتند. برای تفصیل در احوال و آثار سنت بوو رجوع شود به:

Billy, A. *Sainte - Beuve, sa vie et son Temps*, 1952.

۱۸. Segur, N., *Op.Cit.* IV/170-171.

۱۹. Lanson-Tuffrau, *Op.Cit.* /649-650.

۲۰. Van Tieghem, Philippe, *Doctrines Litteraires*, /210.

۲۱. Segur, N., *Op.Cit.* V/66.

۲۲. نفوذ تن در ادبیات و فلسفه عصر وی قابل ملاحظه بود. فقط مقارن سال های اواخر عمرش بود که پل بورژ در رمان هرید نوعی عکس العمل انتقادی نسبت به این نفوذ ارائه کرد. برای تفصیل بیشتر در باب عقاید و آراء تن رجوع شود به:

Chevrillon, A. *Taine: Formation de sa Pensée*, 1932.

۲۳. در بررسی تحول عقاید و آراء برون تیر باید خاطر نشان کرد که وی مدتها با سعی در تطبیق شیوه های علمی با ادبیات تمام امید خود را به توسعه در پیشرفت علوم بسته بود اما بعدها مخصوصاً در دنبال مسافرتی به رم از «ورشکست علم» سخن گفت (۱۸۹۵) و به مسایل اجتماعی و دینی علاقه خاصی پیدا کرد. مقایسه شود با:

Des Granges, Ch., *Histoire de la Litterature Française*, /411.

۲۴. Carloni - Filoux, *Op.Cit.* /44 - 45.

۱. از جمله می گویند جان درایدن به کورنی فرانسوی، کالریج به متفکران و نقادان آلمانی، ماتیو ارنولد به سنت بوو منتقد فرانسوی، و الیوت به رمی دو گورمون فرانسوی مدیون بوده اند. مقایسه شود با:

Watson, G., *The Literary Critics*, 1968/16.

۲. در باب مفهوم «مدینه فاضله»، داستان یوتوپای تامس مور، و بررسی تحول مفهوم مدینه فاضله در تاریخ، رجوع شود به کتاب: قادیخ ددتراژ/ ۲۵۶-۲۳۲.

۳. c.f. Lalou, R., *La Litterature Anglaise*, 1947/49.

۴. Watson, G., *Op.Cit.*/11.

۵. Spingarn, J.E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. 1938/266.

۶. در باب اریستوفان و نمایشنامه غوکان رجوع شود به کتاب حاضر، ۲۷۸-۲۸۰ که تحلیلی از این نمایشنامه ارائه شده است. در نمایشنامه بن جانسون به نام متشاعر (The Poetaster) نیز هر چند صحنه حوادث، رم و دربار اگوست قیصر است اما در واقع رقابتها و زبان بازیهای شاعران انگلیسی عهد خود بن جانسون تصویر میشود. اشخاص عمده نمایشنامه هم غیر از شخص اگوست امپراطور رم، عبارتند از هوراس که تجسم خود جانسون است، ویرژیل که ظاهراً معرف شکسپیر باشد، و چند شاعر لاتینی دیگر که شاعران انگلیسی عصر جانسون را نشان می دهند. عقده داستان هم عبارتست از توطئه چندتن از «شاعر نمایان زبان باز» برای بدنام کردن هوراس- که ماجرای دعوا به حضور اگوست کشانیده میشود. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Harvey, *Oxford Companion to English Literature*, 1953/627-628.

۷. درباره شیکسپیر قطعه شعری ستایش آمیز از بن جانسون در دست است که حاکی از شناخت عظمت و نبوغ شیکسپیر به وسیله بن جانسون است. شیکسپیر از جمله دوستان بن جانسون به شمار می آمد و در اجراء و نمایش بعضی آثار بن جانسون نیز بعضی اوقات شیکسپیر همکاری داشته است. روابط آنها نیز هر چند گاه به رقابت می انجامیده است غالباً مبنی بر تفاهم بوده است.

۸. Spingarn, J.E., *Op.Cit.*/266

۹. Des Granges, Ch-M., *Les Litteratures Etrangères*, 1947/176

۱۰. آراء میلتن در باب شعر و شاعری و مباحث مربوط به نمایش و هنر، از لحاظ تاریخ نقد ادبی اهمیت خاص دارد. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:

Langdon, I., *Milton's Theory of Poetry and Fine Art*, 1924.

۱۱ و ۱۲. برای تفصیل بیشتر درباره مقدمه دیوننت و مکتوب تاس هابز در آن باب، رجوع شود به:

Dowlin, C.M., *Sir William Davenant, s Gondibert, its Preface, and Hobes' Answer*, 1934.

۱۳. سامویل جانسون در کتاب انتقادی خویش موسوم به زندگی شاعران انگلیسی (*The Lives of English Poets*) می گوید که جان درایدن را باید پدر نقد ادبی در زبان انگلیسی شمرد و او را باید اولین نویسنده بی تلقی کرد که به ما یاد داد که در شناخت ارزش آثار ادبی می بایست بر مبنای اصول حکم کرد. هر چند این قول جانسون امروز چندان مقبول و محقق نیست باز از آن بر می آید که تأثیر درایدن در توسعه و تکامل نقد ادبی به عنوان فنی مستقل قابل ملاحظه بوده است. برای تفصیل بیشتر در باب ارزش ملاحظات انتقادی درایدن رجوع شود به:

Huntley, F.L., *On Dryden's, Essay of Dramatic Poesy*, 1951.

۱۴. Saintsbury, G., *A History of English Criticism*, 1936/166

۱۵. Vernon Hall, *A Short History of Lilerary Criticism*, 1964/65

۱۶. Watson, G., *Op.Cit.*/54-55

۱۷. در واقع با آنکه مقالات آدیسون در مجلات و جرایدی که خود او در نشر بعضی از آنها

همکاری جدی داشت قابل توجه واقع شد، از نمایشنامه‌های او جز تراژدی به نام کاتو (Cato) هیچ يك توفیقي نیافت. معهذا علاقه به تحقیق در مسایل مربوط به آثار قدیم، همچنین فعالیتهای سیاسی، و همکاری در نشر بعضی مجلات جنبه‌های مختلف شخصیت آدیسون را قابل توجه نشان می‌دهد. مقایسه شود با:

Legouis - Cazamian, *Histoire de la Litterature Anglaise*, 1949/757-763.

۱۸. Des Granges, Ch. -M., *Op.Cit.*/183

۱۹. Segur, N., *Op.Cit.*, III/120

۲۰. Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire*/98

۲۱. Saintsbury, G., *Op.Cit.* /187

۲۲. Vernon Hall, *Op.Cit.* /72

۲۳. در واقع مکتب رمانتیک در انگلستان فقط در اواخر قرن نوزدهم به این نام خوانده شد و قبل از آن هرچند پاره‌یی عناصر رمانتیک در آثار وردزورث، کالریج، بایرون، شلی، و دیگران مجال ظهور یافت در انگلستان این شیوه شاعری به نام رمانتیک شناخته نشد و نهضت و انقلابی ادبی هم به این نام، نظیر آنچه در فرانسه و آلمان به وجود آمد، در انگلستان پیدا نشد. بدون شك روح محافظه کاری و علاقه به تحول بطئی و تدریجی هم که از ویژگی‌های طرز تفکر انگلیسی محسوبست از اسباب و عوامل عمده این امر باید به شمار آید. به علاوه گرایش ضد کلاسیک و علاقه به عوالم فردی و شخصی هم که اوصاف عمده شیوه رمانتیک انگلیسی است بیشتر مربوط به شعرست و در سایر امور، از جمله در تأثر، جدایی از قیود کلاسیک داستان جداگانه‌یی دارد. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: Van Tieghem, Paul, *Romantisme dans la Litterature Europeenne*, 1948/144-153

۲۴. (در متن افتاده است جایش صفحه ۴۹۳ سطر ۱۴ بالای نقطه است.)

Vernon Hall, *Op. Cit.*/151 - 152.

۲۵. Wellek, R., *A History of Modern Criticism*, 1966, II/151-152.

۲۶. قطع نظر از پاره‌یی معایب که بر نقد هزلت گرفته‌اند و شاید تا حدی هم ناشی از تعصب

وی در التزام عقاید و حتی از اشتباهات شخصی باشد نقد هزلیت روی هم رفته نمونه نقد توصیفی و در واقع مبتنی است بر تحلیل (Analysis) و قضاوت. نهایت آنکه وی در نقد نخست به قضاوت (Judgment) می پردازد و سپس به تحلیل، چرا که نزد وی قضاوت نقطه شروع و بدایت نقد محسوبست نه هدف و غایت نهایی آن. به احتمال قوی عمده معایب نقد هزلیت هم باید ناشی از همین امر باشد که غالباً در همان آغاز کار، وی را از عینیت دور می دارد. برای تفصیل بیشتر در باب آراء انتقادی و ادبی وی رجوع شود به: Schneider, E., *The Aesthetics of Hazlitt, Revised Ed.* 1952.

۲۷. خود کالریج آنچه را هزلیت در نقد شیکسپیر نوشته است تقلیدی از نقد چارلز لمب می خواند و این قول چنانکه محققان خاطر نشان کرده اند، بدون شك مبالغه آمیز، موزیانه، و ناشی از رعایت دوستی های دیرینه است. گفته برادلی A.C. Bradley هم که وی را بهترین منتقد قرن نوزدهم می خواند قولی نیست که آن را بتوان تأیید کرد. درین مورد، می توان مثل جرج سینتسبوری پرسید که نه آیا کسانی که چیزی را دوست می دارند دوستی آنها همواره مبتنی بر عقل نیست؟ مقایسه شود با: Saintsbury, G., *Op. Cit*/347-356.

۲۸. c.f., Frank N. Magill, *Masterpieces of World Literature*, 3d. Series, 1960/362-363.

۲۹. Lalou' R., *Panorama de la Litterature Anglaise Contemporaine*, /17.

۳۰. Saintsbury, G., *Op. Cit*/449-450.

۳۱. Segur, N., *Op. Cit.*, V/27.

۳۲. در آنچه به مسایل اجتماعی مربوط میشد نیز، راسکین توجه به جنبه اخلاقی و انسانی را توصیه می کرد. وی سلطه ماشین را بدان سبب که کارگر را برده افزار کار می کند، فردگرایی را از آن روی که حساسیت وجدانی و غیرپرستی را در انسان از بین می برد، و قانون عرضه و تقاضا را به این جهت که برخوردخواهی ها و رقابتها صحنه می گذارد، طرد می کرد و این همه را نشانی می دانست از آنکه در جامعه امروزین جنبه روحانی انسان در مقابل جنبه بهیمیت وی تدریجاً دارد ضعیف میشود. طرح اصلاح اجتماعی

که واسکین عرضه می‌کرد هرچند مبهم و متناقض به نظر می‌رسد از جنبه اخلاقی و انسانی قابل ملاحظه بود. مقایسه شود با:

Legouis-Cazamian, *Op.Cit.*/1095-99.

۳۳. Segur, N., *Op.Cit.* V/136.

۳۴. Wilde, O., *Intentions*, 1946/146-150.

۱. Moses Coit Tyler, *History of American Literature: 1607-1765*, Collier Book Edition, 1962/510.

۲. Cahen, J-F., *La Litterature Americaine*, 1650/5.

۳. Horton, R.W-Edwards, H.W., *Background of American Thought*, 1952/4-5.

۴. زندگی تامس پاپن (یا تام پین) به سبب ارتباطی که با مبارزات استقلال طلبانه امریکا و همچنین با انقلاب کبیرفرانسه داشت داستان جالبی است که در عین حال او را قهرمان اندیشه انقلاب گرایی، هرج و مرج طلبی، و جهانوطنی نشان می دهد. این نویسنده و متفکر انقلابی انگلیسی که بعدها فرانسوی و امریکایی شد مخصوصاً معرف تفکر عهد روشنگری و انقلاب بورژوازی است. برای تفصیل بیشتر در باب وی رجوع شود به:

Woodward, W.E., *Tom Paine: America's Godfather*, 1945.

۵. اندیشه ترقی و فکر آرمان جویی را چنانینگ در عقاید مذهبی نیز دنبال کرد و همین نکته بود که وی را از پیروی مذهب کالون بازداشت و به طریقه یکتا گرائی (Unitarianism) کشانید. به علاوه تأثیر او در پیدایش فلسفه برتر گرایی و بعضی نهضت های ترقی خواهانه اجتماعی نیز محقق است. موعظه ها و رسالات او که مجموعه آنها شامل شش مجلد میشود مباحث گونه گونه مربوط به تربیت عمومی، مخالفت با برده داری، و مسایل مربوط به حقوق و شروط کار را دربردارد. برای اطلاعات بیشتر درباره او رجوع شود به:

Hart, J.D., *The Oxford Companion to American Literature*, 1960/125.

۶. Crawford, B.V.-Kern A.c., and Needleman, M.H., *American Literature*, 1966/49.

۷. مجموعه معروف «دفتر طرح» که تحت نام مستعار جفری کرایون Geoffrey Crayon نشر شد شهرت نویسنده آن واشینگتن اروینگ را در اروپا تأمین کرد. چنانکه وی در طی مسافرت اروپا در غالب مجامع ادبی انگلیسی و فرانسوی با عشق و علاقه دوستانه با او مواجه شد و حتی کسانی مثل والتر اسکات، بایرون، و مور با او دوستی گزیدند و سالها بعد هم وقتی به آمریکا بازگشت در آنجا نیز به عنوان اولین نویسنده آمریکایی که شهرت جهانی دارد مورد تحسین واقع گشت. درین باب مخصوصاً رجوع شود به:

Arnavon, C., *Histoire Litteraire des Etats-Unis*, 1953/90-94.

۸. Brodin, P., *Les Maitres de La Litterature Americaine*, 1948/36-38.

۹. Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire*/205.

۱۰. Arnavon, C., *Op.Cit.*/107.

۱۱. Van Nostrand, A.D., *Literary Criticism in America*, 1957/21-25.

۱۲. ادگار آلن پو مخصوصاً از جهت قدرت قابل ملاحظه‌ای که در تحلیل آثار و در نحوه استدلال نشان می‌دهد در تاریخ نقد ادبی اهمیت دارد. بودلر درباره نقد وی می‌گوید که «وی قبل از هر چیز به این نکته که طرح اثر، کامل باشد و در عین حال به درستی نیز اجراء شده باشد اهمیت می‌دهد». در واقع همین نکته است که او را بر معایب آثار واقف می‌کند و غالب نویسندگان هم که مورد انتقاد او واقع میشوند از همین لحاظ به نیش قلم او گرفتار میشوند. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:

Brodin, P., *Op. Cit.*/116-118.

۱۳. Pochman, H.A.-Allen, G.W., *Masters of American Literature*, 1946, I/512.

۱۴. Brodin, P., *Op.Cit.*/117.

۱۵. البته شعر لانگلو امروز دیگر بیشتر از لحاظ تاریخ و تحقیق اهمیت دارد چرا که دیگر از مفهوم شعر به معنی امروز کلمه قدری بیگانه به نظر می‌آید. با این همه، وی نه فقط در انگلستان همچون یک شاعر انگلیسی تقدیر میشود بلکه ترجمه اشعار وی به غالب زبانهای اروپایی نیز او را به عنوان یک شاعر کلاسیک آمریکا همه جا مورد توجه و تکریم داشته است. مقایسه شود با:

Arnavon, C., *Op.Cit.*/184-187

۱۶. Hart, J.D., *Oxford Companion*/773.

۱۷. Brown, J., *Panorama de la Litterature Contemporaine Aux Etats Unis*, 1954/44-46.

۱۸. عنوان مجموعه، چنانکه در متن آمده است، مأخوذست از شیکسپیر، و از عبارت ذیل که در نمایشنامه «شاه جان»، پرده سوم، صحنه چهارم آمده است، گرفته شده است: *Life is a Tedious, Twice-Told Tale*, Shakespeare, *king John*, III, IV

۱۹. قالب داستانی این اثر لاول یادآور یک اثر منظوم از لی هانت (۱۷۸۴-۱۸۵۹) شاعر و منتقد انگلیسی است به نام بزم شاعران (*The Feast of the poets*, 1814)، همچنین از بعضی جهات نوع نقدی را که اریستوفان در نمایشنامه غوکان دارد به یاد می آورد. جالب آنست که یک شاعر امریکایی اوایل قرن حاضر به نام امی لاول (۱۸۷۴-۱۹۲۵) (Amy Lowell) که نیز از خاندان همین لاول مورد بحث ماست در منظومه یی انتقادی به نام داستانی انتقادی (*A Critical Fable*, 1922) نیز تا حد زیادی از عین همین شیوه پیروی کرده است. در منظومه اخیر یک شاعر متقدم (که ظاهراً مراد همین لاول مورد بحث ما باشد) بایک شاعر معاصر (که گویا مقصود می لاول سراینده منظومه است) در باب شعر امریکایی صحبت می کنند و جریان صحبت به آنها فرصت می دهد تا بالحنی توأم با شوخی و شیطننت از بعضی شعرای معاصر سخن بگویند. در هر صورت قالبی که در منظومه های هر دو لاول مورد استفاده واقع شده است تازگی ندارد آنچه در آنها تازگی دارد محتوای منظومه هاشان است - در نقد شاعران.

۲۰. Cahen, J.F., *Op.Cit.*/37.

۲۱. Shipley, J.I., *Op.Cit.*/17.

۲۲. Van Nostrand, A.D., *Op.Cit.*/74.

۲۳. بعضی منتقدان، این مقدمه «برگهای علف» را در واقع همچون معادل امریکایی مقدمه معروف ویکتور هوگو بر نمایشنامه کراموال تلقی کرده اند و گفته اند همان قدرت، همان احساس تازگی و شور آزادی که در مقدمه هوگو هست اینجا هم به نظر می رسد. در باب این مقدمه ویکتور هوگو در متن کتاب حاضر / ۴-۵۳ بحثی هست. این مقدمه روی هم رفته جامعترین بحث در باب مکتب رمانتیک فرانسه را ارائه می کند. بدون شک

تأثیر مادام دواستال، شاتوبریان، استاندال، مانزون، وشلگل نیز در آن قابل ملاحظه است اما هوگو درین مقدمه، درعین حال سیر تحول ادبیات را نیز در طی تاریخ انسانیت با زبانی شاعرانه به بیان می آورد و تفسیر تازه‌یی در باب مفهوم و ارزش شعر و شاعر ارائه می کند. مقدمه ویتمن البته از بسیاری جهات یادآور شور و هیجان هوگو هست لیکن جالب آنست که شاعر امریکایی در پاره‌یی موارد درباره شعر و شاعری از هوگو نیز آنسو تر می رود. از جمله شاعر در نزد هوگو نابغه‌یی است که دنیاراتکان می دهد در صورتیکه نزد ویتمن نوعی خدا یا برتر از آنست. برای مقایسه و تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: Vernon Hall, *Op. Cit.*/95-98

Cahen, J.T., *Op.Cit.* /42 .۲۴

Allen, G.W., *Walt Whitman Handbook*, 1946/186-192 .۲۵

Forester, N., *American Criticism*, 1928/157-222 .۲۶

Pochman-Allen, *Op.Cit.*/242 .۲۷

۲۸. در حقیقت چون طنز و ظرافت که ویژگی عمده هنر مارك تواین به شمارست، کمتر و دیرتر از سایر مظاهر ذوق و اندیشه به زبانهای دیگر نقل میشود نویسنده «توم سایر» در خارج از امریکا غالباً چنانکه باید شناخته نشده است. خاصه که چون آثار وی غالباً با زندگی و محیط وی پیوستگی تمام دارد طبعاً التذاذ و تمتع درست از آثار او نیاز خاصی به شناخت محیط و عصر وی هم دارد. بدینگونه، مارك تواین نویسنده‌یی است که مظهر و معرف زندگی امریکا و ظرافت طبع خاص امریکایی است. نیز مقایسه شود با: Brodin, P., *Op.Cit.*/269-306

Mencken, H.L., *Prejudices*, IV .۲۹

Brodin, P., *Op.Cit.*/306 ۳۰

۳۱. نوآوریهای جیمس که روی هم رفته در «تکنیک» داستان نویسی خلاصه می شود داستانهای وی را غالباً زیاده «ساخته و پرداخته» نشان می دهد. این دقت در ساخت و پرداخت داستان که در فرانسه مخصوصاً از زمان فلوبر مورد توجه تعدادی از داستان نویسان معروف واقع شد در زبان انگلیسی تازگی داشت و ازین رو کارهای هنری جیمس با غرابت تلقی شد. مع هذا آندره ژید نویسنده فرانسوی که سبك رمانهای

انگلیسی را بیشتر می‌پسندید جیمس را در این ساخت و پرداخت به افراط و مبالغه منسوب می‌کرد و معتقد بود در پیروی از شیوه‌یی که خود تا حدی عیب‌رمان نویسی فرانسوی محسوبست جیمس از فرانسویها هم‌پیش افتاده است. در هر حال مباحث انتقادی هنری-جیمس در باب داستان و داستان نویسی خود تا حدی متوجه به توجیه این نوآوریهای اوست. رك: Brown, J., *Panorama*/59-62

۳۲. Shipley, J.T., *Op.Cit.*/18

۱. بدون شك در بین داستانهای عامیانه حماسی روس باپارهی روایات عامیانه، از حماسه سلی ایران رابطه‌یی هست. از جمله احوال ایلیا Ilya قهرمان داستانهای مربوط به سرزمین کیف، چنانکه وزه ولودمیلر (= Vsevolod F. Miller) دانشمند معروف روس شناس خاطر نشان کرده است از بسیاری جهات یادآور احوال رستم قهرمان حماسه‌های ایرانی است. در باره عوامل عمده‌یی که این شباهت‌ها و همچنین احتمال تأثیر و ارتباط بین حماسه ایرانی و روسی را توجیه می‌کند رجوع شود به:

Minorsky, v., *Iranica*, 1964/110-119.

۲. مورخ البته نمی‌تواند ظهور ناگهانی امری را که به کلی از عدم محض به وجود آمده باشد تصدیق کند و به همین جهت شکوفایی معجز آسای ادبیات روسیه را در قرن نوزدهم ناچار باید به سابقه سنت‌ها منسوب بدارد ولیکن در خود آن قرن احساس عمومی، این شکوفایی را نوعی پیدایش دفعی که «از هیچ» (Ex Nihilo) حاصل شده باشد می‌یافت. از جمله در سال ۱۸۳۴ بلینسکی در نخستین تحقیق انتقادی خویش از قول يك تن از رفقای خود این سؤال و جواب جالب را نقل می‌کرد:

— آیا ما ادبیاتی داریم؟

— خیر، ما فقط داد و ستد کتاب داریم!

حتی یکسال و نیم بعد هم، بلینسکی گزارش اوضاع ادبی را تحت این عنوان ارائه می‌کرد «از هیچ در باب هیچ». با این طرز تلقی البته جای تعجب نخواهد بود که پیدایش و توسعه ناگهانی ادبیات روسیه را در قرن نوزدهم نوعی معجزه بخوانند. در هر حال ادبیات جدید روسیه تنها دنباله ادبیات عامیانه و باستانی قوم روس نیست بیشتر حاصل تأثیر فرهنگ و ادبیات اروپای غربی است که مخصوصاً از طریق لهستان به روسیه آمده است. همین ارتباط با فرهنگ و ادبیات غربی است که داستایوسکی را و می‌دارد بگوید که مردم روسیه دو وطن دارند: روسیه و اروپا. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به:

Hofmann-Losinski, *Histoire de la Litterature Russe*, 1934/123-127

Barthold, V.-V., *La Decouverte de L'Asie*, 1947/192, 210. ۴،۳

Hofman, M., *Histoire de la Litterature Russe*, 1946/60. ۵

۶. تأثیر بایرون در نزد پوشکین قابل ملاحظه است. منظومه یوگنی اونگین او نوعی چایلد هارولدست، فواده باغچه سرای او یادآور جابر Giaour بایرون است و آله کو Aleko قهرمان داستان «لولیان» وی تقریباً تصویری از خود بایرون محسوب میشود. مع هذا وقتی پوشکین اولین سرودهای منظومه یوگنی اونگین را می سرود به یکتن از دوستان خویش نوشت «منظومه یی را از نوع دون جوان آغاز کرده ام» اما یکسال بعد صریحاً می گفت «شباهتی بین یوگنی اونگین و دون جوان نمی یابم». لرمونتوف نیز مثل پوشکین و در حدی نزدیک به او از لرد بایرون متأثر به نظر می رسد. خود او در يك قطعه شعر که درباره سر نوشت خویش سخن می گوید اشارتی به این معنی دارد. می گوید:

— نه، من بایرون نیستم، دیگری هستم:

گزیده یی که هنوز ناشناخته مانده است...

در واقع مضمون بعضی اشعار وحتى حالت و طرز بیان بعضی از آنها بایرونی است اما به هر حال يك «روح روسی» چنانکه خود او بدان تصریح می کند او را از بایرون و از توسعه تأثیر او دور نگه میدارد. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Waliszewski, K., *Litterature Russe*, 1921/232-236.

Segur, N., *Op.Cit*, V/98. ۷

Van Tieghem, Paul, *Histoire Litteraire*/271. ۸

de Vogüe, *Le Roman Russe*, Plon Edit./341. ۹

۱۰. در دنبال توفیق قابل ملاحظه یی که داستان «شنل» اثر گوگول با آن مواجه شد واقع گرایی همچون يك ویژگی ملی در ادبیات و مخصوصاً رمان روسی همه جا مورد توجه گشت. با این همه تأثیر نویسندگان رئالیست انگلیسی و بعضی نویسندگان رمانتیک فرانسوی تدریجاً رنگ خاصی به واقع گرایی روسی داد. مخصوصاً وقتی تحت تأثیر زولا، و موپاسان احساسات فردی و شخصی را به کلی از دست داد و به طبیعت گرایی انجامید زیاده بی رمق و عاری از حیات گردید. برای بحث بیشتر مقایسه شود با:

Waliszewski, K., *Op.Cit.*/255-256.

Ehrhard, M., *La Litterature Russe*, 1948/60. ۱۱

۱۲. Hofman, M. *Op.Cit*/ 200-201

۱۳. کتابی که نشر آن خشم شدید بلینسکی و بسیاری از دوستداران گوگول را بر ضد وی برانگیخت عنوانش در «نامه‌هایی به دوستانم» خلاصه می‌شد و نویسنده در آن از «تزار محبت» به عنوان «تعدیل‌کننده خشونت قوانین و شفا دهنده آلام عامه» تجلیل کرده بود و در مقابل افکار انسان دوستی که از غرب سرچشمه می‌گرفت کلیسای ملی را یگانه منبع واقعی الهام برای فضیلت و تقوی شمرده بود. به علاوه نویسنده در آن اعلام کرده بود که از آن پس اشتغال به جستجوی روح و حقیقت دیگر برای او فرصت نویسندگی نخواهد گذاشت و بدینگونه این کتاب در حقیقت نوعی وصیت‌نامه ادبی هم به شمار می‌آمد. عکس‌العمل بلینسکی نسبت به این اثر تنها معرف عقیده شخصی خود او نبود. نماینده طرز تلقی تمام کسانی بود که از مدتها پیش به گوگول همچون يك امید آینده ادبیات روسی می‌نگریستند و البته علاقه‌ی هم که حکومت تزار به این اثر نشان داد بیشتر مایه بدگمانی و نومیدی آنها می‌شد. بلینسکی در نامه انتقادی شدیدالحن خویش به گوگول خاطر نشان کرد که رد و نقد این کتاب مسأله‌ی نیست که به شخص من یا شما مربوط باشد، این امر به مسأله مهمتر از من و شما مربوط است، مربوط است به حقیقت، به جامعه روسی، به روسیه... برای تفصیل بیشتر درین باب و همچنین برای نامه مزبور رجوع شود به: Belinsky, V.G., *Selected Philosophical Works*, Moscow 1950/536-546.

۱۴. Hofman, M., *Op.Cit.*/212-213

۱۵. معهذا به عقیده برخی محققان در قیاس با بزرگان شعر اروپایی نه عمق شیکسپیر و گوته را دارد نه قوت بیان بایرون، شیلر، و هاینه را ولیکن غالباً به سبب توافقی کامل و استثنایی بین قالب و موضوع، و همچنین به خاطر صحت و دقتی اعجاز آمیز که در نحوه بیان خویش ارائه می‌کند بر آنها برتری دارد. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: Preminger, A.(Edit.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*/730 c.f. Weliszewski, K., *Litterature Russe*/178.

۱۶. درباره احوال و آثار لرمونتوف رجوع شود به: یادداشتها و اندیشه‌ها / ۳۱۶-۳۰۹ و درباره داستان نی‌زن و مآخذ آن مقایسه شود با: باکاردوان حله، چاپ اول / ۳۳۷

۱۷. Ehrhard, M., *Litterature Russe*/45

۱۸. درباره زندگی بلینسکی مقاله علی اصغر حکمت، در مجله پیام نو، سال اول دیده شود. راجع به ارزش نقادی و عقاید انتقادی او رجوع شود به سخن رانی کریم کشاورز، در انجمن ایران و شوروی، تیرماه ۱۳۲۷، پیام نو ۱۹-۳۲

۱۹. چرنیشفسکی را بعضی منتقدان نوعی «رو بسپیر روسی» خوانده اند. کتاب «چه باید کرد؟» او نیز که در سیبری نوشته شد، با آنکه در واقع تقریباً از لطف و ذوق هنری عاریست، مدت‌ها در نزد جوانان انقلابی همچون نوعی انجیل انقلاب تلقی میشد. به عنوان منتقد ادبی تأثیر عمده او مبارزه با نظریه هگل در باب زیبایی بود که بلینسکی نیز بعد از آنکه يك چند به آن دل بست به رد و نفی آن برخاست. گزیده‌ی مقالات فلسفی و انتقادی چرنیشفسکی در سال ۱۹۵۳ به زبان انگلیسی در مسکو منتشر شده است. برای نمونه انتقادهایی که در روسیه امروز از تعالیم و عقاید ادبی چرنیشفسکی میشود رجوع شود به:

Lunacharsky, A., *On Literature and Art*, 1965/28-89.

۲۰. اینکه در نزد پاره‌ی منتقدان آراء دو برولیو بوف در باب زیبایی و هنر استحکام و ارتباط دقیق فلسفی چندانی ندارد، در واقع ناشی ازین است که وی فرصت اصلاح و تنقیح آراء خویش را نیافته است و در اوایل جوانی در گذشته است به علاوه اگر وی اعتقاد به قاعده «هنر برای زندگی» را از بلینسکی و اعتقاد به لزوم تبعیت هنر از علم را، از چرنیشفسکی اخذ کرده است باز این نکته چیزی از اهمیت قدر وی نمی‌کاهد. چرا که مجموع همین افکار و عقاید تأثیر و قوتی به بیان وی بخشیده است که روی هم رفته نفوذ وی را در ادبیات عصر خویش تأمین نموده است. برای اطلاع بیشتر درباره آثار او رجوع شود به:

Dobrolioubov, *Textes Philosophiques Choisis*, Moscow 1956.

۲۱. این رساله که به وسیله کاوه دهگان تحت همین عنوان هنر چیست؟ با تعلیقات و حواشی سودمند از روی ترجمه انگلیسی به فارسی درآمده است (چاپ دوم ۱۳۴۵)، تولستوی را در واقع مدافع و پشتیبان نظریه‌ی نشان می‌دهد که افلاطون در باب هنر و لزوم ارتباط آن با اخلاق داشت. درین رساله وی نه فقط هنر را به شدت انتقاد کرد بلکه در واقع داستانهای خود را نیز تخطئه و انکار نمود. به همین سبب بعضی خرده‌گیران وی را با یهودای اسخریوطی مقایسه کردند و او را بعد از یهودا بزرگترین انکار کننده خداوند خویش خواندند. اما واقع امر آنست که وی هنر را به هیچ وجه انکار نمی‌کند بلکه آن را چیزی والاتر و مهمتر از آنچه در غالب انظار عادی هست فرا-می‌نماید. برای تفصیل بیشتر در باب عقاید انتقادی وی رجوع شود به:

Maude, A., *Tolstoy on Art and its Critics*, 1925.

۱. در واقع هیچ‌یک از ادوار ادبی گذشته که در تاریخ ادبیات اروپایی ذکر آنها در میان می‌آید مثل آنچه «دوران نوین» خوانده می‌شود آغاز روشنی ندارد. پانزده سال آخر قرن نوزدهم که نقطه عطف تاریخ دنیای معاصر هم محسوبست شاهد طلوع و ظهور مقدمات جریانهای عمده ادبی عصر حاضر بود و ازین رو ادبیات «دوران نوین» را از این دوره شروع می‌کنند. مقایسه شود با:

Paul Van Tieghem, *Histoire Litteraire de L'Europe*, 1949/307-308.

۲. در باب اینگونه نقد که در واقع نوعی خروج و تجاوز از حدود مفهوم عادی و علمی نقد ادبی محسوبست رجوع شود به: Boisdeffre, P., *Une Histoire Vivante de la Litterature D' Aujourd'hui*, 1962/725-731 c.f. Carloni – Filoux, *Op.Cit.*/92

۳. Albert, E., *A History of English Literature, New Ed. Revised*, 1949/393.

۴. Watson, G., *Op.Cit.*/144

۵. شیوه درون‌نگری و آنچه را تك گفتار درونی یا حدیث نفس می‌خوانند ویرجینیا ولف از بعضی فلاسفه و نویسندگان عصر آموخت اما خود او در ادبیات عصر تأثیر قابل ملاحظه‌ی نهاد و در اروپا - از جمله در هلند - نیز پیروانی یافت. بعضی نقادان او را از مهمترین داستانپردازان دوران نوین در انگلستان خوانده‌اند. رك:

Harvey, P., *Oxford Companion*/859 c.f. Paul Van Tieghem, *Op.Cit.*/388.

۶. Lanson-Tuffrau, *Op.Cit* /762

۷. عنوان شعر سره (Pure Poetry) در واقع بیشتر معرف نظریه‌یی در باب کمال مطلوب شعرست نه توصیف نوعی شعر واقعی و بالفعل هرچند کسانی که این کمال مطلوب را برای شعر ارائه کرده‌اند در عین حال کوشیده‌اند نمونه‌هایی هم از شعر بعضی شاعران جهت توصیف آن نشان دهند. برای بحث بیشتر در باب اوصاف این شعر و مناقشات مربوط بدان رجوع شود به مقاله نگارنده، تحت همین عنوان، در مجموعه یادداشتها و اندیشه‌ها/۶۳-۵۳

۸. رجوع شود به همین فصل، یادداشت شماره ۲. در اینجا می‌توان دیدگاه‌آنگونه نقادان را که فی‌المثل از آیین مارکس یا تعلیم‌فروید برای بی‌اعتبار کردن نویسندگان و شاعران گذشته، پایگاه حمله‌یی ساخته‌اند و با توجه به این گونه معیار آثار کسانی را معروض ارزیابی‌های آمیخته به اغراض میسازند بوجه مثال یاد کرد. آثاری نظیر آنچه سارتر در باره بودلر و رولان بارت درباره‌ی میشله نوشته‌اند نشان می‌دهد که عینک‌های رنگی تاجه حد می‌تواند رنگ واقعی اشیاء را دگرگون کند و نقد را به ماوراء نقد تبدیل نماید. رك: Boisdeffre, P., *Op.Cit.*/ 726-727.

۹. G. Cirot-M. Darbord, *Litterature Espagnole Europeenne*, 1956/178.

۱۰. برای تفصیل بیشتر در باب نحوه برخورد محققان امروز با این مسأله و نیز جهت اطلاعات مفصلتر در باب تحقیقاتی که در زمینه نقش اسلام در فرهنگ اسپانیا انجام شده است و مخصوصاً آنچه محققان اسپانیا درین باب نوشته‌اند رجوع شود به:

Monroe, J.T. *Op.Cit.*/246-63 c.f. Brenan, g., *The Literature. of Spanish People*, 1963/424-426.

۱۱. برای تفصیل بیشتر در باب طرز تلقی بندتو کروچه از تاریخ، رجوع شود به: عبدالحسین زرین کوب، تاریخ دد ترازو، ۳۹/، ۱۲۵، ۲۲۲.

۱۲. در باب احوال و آثار ریلکه رجوع شود به: پرستلی، سیری در ادبیات غرب، ترجمه ابراهیم یونسی/۴۴۰-۴۳۹ مقایسه شود با: مهندس هوشنگ طاهری، راینر ماریا ریلکه، مجله سخن ۱۸/۲۴۷-۳۳۷؛ درباره ریلکه و نیچه. رجوع شود به:

Kaufmann, *From Shakespeare to Existentialism*,/200.

M.Erhard, *La Litterature Russe*, 111.۱۳

Rosenthal - Yuden, *A Dictionary of Philosophy*/165.۱۴

۱۵. این نظر را ماکسیم گورکی در باب داستان «خانم و سگ» اثر چخوف اظهار می کند و در عین حال با تحسین و علاقه خاطر نشان می سازد که به عقیده وی هیچ نویسنده دیگری نمی تواند چنین راهی را که چخوف در پیش گرفته است طی کند و این چیزهای ساده را به این سادگی به قلم بیاورد. رجوع شود به:

M. Gorky, *Letters*, Moscow 1966/22.

۱۶. Lunacharsky, A., *On Literature and Art*/17.

۱۷. Leizerov, N., in *Problems of Modern Aesthetics*/318.

۱۸. Blair, Walter, *American Literature*, in E.B., 1960, I, 793.

۱۹. Arnavon, C., *Histoire Litteraire des Etats - Unis*, 1953/398.

۲۰. کتابی که اسپینگاردن تحت عنوان نقد نو New Criticism نشر کرد (۱۹۱۱) البته تازگی و اهمیت زیادی نداشت اما چون در هنگام مناسبی انتشار یافت در محیط ادبی عصر، تأثیری قابل ملاحظه نهاد. اسپینگاردن که مخصوصاً بر معیارهای زیباشناختی تکیه و تأکید داشت در واقع در نقد و زیباشناخت متأثر از تعالیم بندتو کروچه فیلسوف و منتقد ایتالیایی معاصر بود. مقایسه شود با:

Millet, F.B., *Contemporary American Authors*, 1943/184.

۲۱. Van Nostrand, *Literary Criticism in America*/187.

۲۲. Watson, G., *The Literary Critics*/196.

۲۳. Passmore, J.A., *A Hundred years of Philosophy*, 1970/399-400.

۲۴. در مکتب تصویر گرایی ارائه تصویر مستقیم شیء، توجه به جزئیات امور، اجتناب از حشو و اطناب توصیه میشد و مخصوصاً اصرار بر آن بود که شعر به جای توجه به احوال کلی و انتزاعی به امور محسوس و جزئی توجه کند. چنانکه گویی آنچه در شعر اهمیت دارد معنی و محتوی نیست موسیقی و تصویرست. تأثیر آشنایی با فرهنگ چینی در پیدایش این نظریه قابل ملاحظه است و عزرا پائوند به طور غیر مستقیم از فرهنگ چینی هم تا اندازه یی متأثر بود. برای تفصیل بیشتر در باب عزرا پائوند به مقاله هربرت رید، ترجمه و تلخیص دکتر ج.م. گوینده، و مقاله الیوت ترجمه و تلخیص

ضیاء موحد رجوع شود به: کتاب امروز، شماره، بهار ۱۳۵۲/۵۵-۵۳؛ مقایسه شود با:

ShIPLEY, J.T., *Op.Cit.*/221 c.f.

Brown, J., *Panorama*/330.

Arnavon, C., *Op.Cit* /422 .۲۵

Millet, F.B., *Op.Cit.*/204 .۲۶

Hart, *The Oxford Companion to American Literature*, 1956/487 .۲۷

۲۸. در بین داستانهای مربوط به جنگ غیر از آنچه در متن ذکر شد، زندگی شهیدان اثر ژرژ-دوهامل (۱۸۸۴-۱۹۶۶)، جنگل تار اثر اچ والپول (۱۸۸۴-۱۹۴۱) در غرب خبری نیست، و نیز هنگام زندگی و هنگام مرگ اثر اریش ماریارمارک (۱۸۹۸-۱۹۷۱)، کجا بودی آدم، اثر هاینریش بل (۱۹۱۷-) را نیز می توان بر وجه نمونه یاد کرد. مقایسه شود با پرستلی، جی.بی.، سیری در ادبیات غرب/۴۱۵-۴۰۹.

۲۹. برای تحلیلی اجمالی از این دواثر و بررسی پاره‌یی قضاوتها در باب آنها رجوع شود به: پرویز داریوش، درباره جیمس جویس و آثارش، در مقدمه دوبلینی‌ها، طهران ۱۳۴۶/۲۴-۹؛ مقایسه شود با: پرستلی، جی.بی.، اثر مذکور در یادداشت شماره قبل/۴۶۵-۴۶۱ درباره داستان سامویل باتلر و اینکه کار وی طغیانی بر ضد سنت داستان-پردازی عهد ویکتوریا بود، از جمله رجوع شود به: Albert, E., *Op.Cit.*/453-454.

Shipley, J.T., *Op.Cit.*/287, 51 .۳۱ و ۳۰

۳۲. اینکه اعتقاد به جبر علمی و اصل ترتب معلول بر علت جریان داستان را ممکن است مصنوعی و قالبی جلوه دهد در انتقادی که ژان پل سارتر از فرانسوا موریاک دارد به طرز جالبی تبیین میشود. رجوع شود به:

Sartre, J.P., *Situations*, 1947, I/36-57.

ژان پل سارتر خاطر نشان می کند که نویسنده فقط وقتی می تواند اشخاص داستان را واقعی و زنده جلوه دهد که آنها را با همان آزادی که در زندگی واقعی دارند تصویر کند. اگر خواننده داستان حدس بزند که اعمال آینده قهرمان داستان به وسیله اموری چون تأثیر وراثت و تأثیر محیط از پیش محقق و قابل پیش بینی است داستان برایش عاری از

جاذبه خواهد شد و اشخاص داستان چون مهره‌های بازی جلوه خواهند کرد. برای تفصیل بیشتر درین باره و آشنایی با آراء سارتر در باب فرانسو اموریاک رجوع شود به: ژان پل سادتر، نوشته موريس کرنستن، ترجمه منوچهر بزرگمهر ۱۳۵۰/۵۶-۵۰

G. Freedley-J. Reeves, *A History of the Theater*, 1955/525 c.f. ۳۳
Cohen, J.M., *Op.Cit.*/337.

۳۴. جمعیت فابیان يك جمعیت انگلیسی سوسیالیست بود که در ۱۸۸۴ در لندن تأسیس شد و در تحولات مربوط به حزب کارگر تأثیر قابل ملاحظه داشت. این جماعت چون برخلاف سایر سوسیالیستها که دم از انقلاب فوری و بیدارنگ می‌زدند قایل به ملایمت و تأخیر و تدریج بودند شیوه سیاست خود را به نام Fabius سیاستمدار رومی (۲۰۳-۲۷۵ ق م) که به سبب شیوه تأخیرگرایی و مسامحه کاری خویش به عنوان اهل تأخیر (Cunctator) معروف بود، سیاست فابیان (Fabian Policy) و جمعیت خود را جمعیت فابیان خواندند. مجموعه مقالاتی حاوی طرز تفکر آنها در باب مسایل جاری در سال ۱۸۸۹ تحت عنوان مقالات فابیان منتشر شد و غیر از جرج برناردشاو نام‌سیدنی-وب و خانمش نیز در شمار نام‌آوران این جمعیت مذکور بود. برای تفصیلات بیشتر در باب برناردشاو و آثارش رجوع شود به: مجتبی مینوی، پانزده گفتاد ۱۳۴۶/۴۶۰-۴۳۰

Barnes, T.S., "Shaw and the London Theater" in *Pelican Guide*, ۳۵
7/230.

Lanson-Tuffrau, *Op.Cit.* /870 ۳۶

G. Freedley-J. Reeves, *Op.Cit.* /519 ۳۷

Picon, G., *Op.Cit.* /427-433 ۳۸

Bettex, A., *Modern Literature, in German Literature*, Edit. by ۳۹
Boesch, /319.

۴۰. جدولی ازین موارد اختلاف را خود برشت در مؤخره‌یی که بر نمایشنامه عظمت و انحطاط شهر ماهاگونی دارد بیان می‌کند. مقایسه شود با: عبدالرحیم احمدی،

زندگی گالیله، اثر برتولت برشت، مقدمه، ۷۵/۱۳۴۹

۴۱. ضد نمایش (= Antithéâtre) درواقع نوعی نمایش به‌شمار می‌آید که در آن تماشاگر را بلاواسطه و بدون هیچ‌گونه توضیح و تفسیری مواجه با جریان وضعیتی (= Situation) می‌کنند که طی آن هیچ مسأله اجتماعی یا فلسفی مطرح نباشد. برای تفصیل بیشتر و بحث در باب آثار ساموئل بکت، آرتور آداموف، و اوژن یونسکو رجوع شود به: Boisdeffre, P., *Litterature D'Aujourd'hui*/694-710

۱. Gibb, H.A.R., *Mohammedanism*, 1954/166

۲. مقایسه شود با مذاکرات شیخ الرئیس میرزا قاجار با بعضی رجال عثمانی، که وی در طی مسافرت استانبول در سنه ۱۳۰۳ با آنها داشته است. منتخب النفیس/ ۱۲۳-۱۱۷

۳. رساله دستگاه دیوان، مجموعه آثار ملکم خان، تدوین و تنظیم محمد محیط طباطبائی/ ۷۸

۴. برای تفصیلات بیشتر درین باب رجوع شود به: نه شرقی، نه غربی، انسانی/ ۳۲-۲۹

۵. سفینه المحمود، طبع دکتر خیاسپور، ۱۳/۱

۶. تاریخ ایران، ترجمه فارسی ۱۸۲-۱۸۳/۳

۷. J.B. Fraser, *Journey to khorasan*/199

۸. لمبتون، مالك وزادع دد ایران، ترجمه منوچهر امیری/ ۲۶۷

۹. جابری، اصفهان وری/ ۲۴۹؛ در باب آقا محمد علی و رساله خیراتیه. رجوع شود به طرایق الحقایق ۹۸/۱، و ۷۸-۸۲/۳ مقایسه شود با ادش میراث صوفیه، چاپ سوم

۹۸-۹۹

۱۰. قصص العلماء تنکا بنی، طبع طهران/ ۱۰۶-۱۰۳

Avery, P., *Modern Iran* /41.۱۱

۱۲. عبدالله مستوفی، شرح زندگی، چاپ دوم /۱۹۶

۱۳. B. Lewis, in «Party, Government and Freedom in Muslim World,» Reprint From *EI*(2), III/42-43.

۱۴. مجموعه آثار ملکم خان، چاپ مذکور در یادداشت شماره ۱۸۱/۳

۱۵. صوراسرافیل، نمره ۱/۱۹۰۷؛ مقایسه شود با: ادوارد براون، ادبیات ایران در عهد قاجار، ترجمه رشید یاسمی /۳۱۵

۱۶. در باب امان الله خان افشار رجوع شود به منتظم ناصری ۱۷۴/۳ برای تفصیل داستان شیخ الملوک که در ناسخ التواریخ جلد قاجاریه هم آمده است مخصوصاً رجوع شود به تاریخ نو، تألیف جهانگیر میرزا، طبع عباس اقبال /۵۳-۶۰

۱۷. Gobineau, *Religion et Philosophie*/153. نیز مقایسه شود با: محبوبی اردکانی، دومین کاروان معرفت، مجله «یغما» سال ۱۸/۸-۵۹۲

۱۸. نسخه‌ی خطی به شماره ۴۲۳۶ در کتابخانه آستان قدس رضوی از این کتاب وقایع-نگار هست. در باره خبر مربوط به آقا محمدخان رجوع شود به: عبدالله مستوفی، شرح زندگانی من، ۲۳/۱

۱۹. الذیعه ۱۸۱/۵، در باب تفسیر اشعار به وسیله میرزای قمی، از جمله رجوع شود به جامع الشتات طبع سنگی، متفرقات/۸۲۶

۲۰. معلم حبیب آبادی، مکادم الاثاد، ۱۲۱/۱، ۸۸، ۸۷ و

۲۱. دیحانة الادب ۱۲۷/۴

۲۲. از جمله در مورد خود ملا صدرا رجوع شود به ضیاء الدین دری، کنز الحکمه ۱۶۳/۲-۱۵۷

۲۳. Corbin, H., in *Anthologie des Philosophes*, 1971, I/198.

۲۴. سرهارفورد جونز، آخرین دوزهای لطفلیخان زند، ترجمه هما ناطق و جان گرنی
۳۸-۹/

۲۵. سفینه‌المحمود ۳۲۶/۱

۲۶. از جمله رجوع شود به احمد گلچین معانی، فهرست کتب خطی آستان قدس ۳۰۹-۳۲۵/۷

۲۷. دیحان‌الادب ۲۶۹/۴

۲۸. در باب توجه خاصی که ایرانیها در اوایل عهد قاجار به صنعت اروپائی پیدا کردند و همچنین درباره سایر دواعی و اسبابی که آنها را به اخذ تمدن غربی رهنمون شد رجوع شود به نقدی که نویسنده این سطور بر کتاب از صبا تا نیما اثر یحیی آرین پور، نوشته است، مجموعه مقالات: نه شرقی، نه غربی، انسانی ۲۸۴-۲۸۸/

۲۹. مقایسه شود بایحیی آرین پور، از صبا تا نیما ۳۱۹/۱؛ فریدون آدمیت، اندیشه ترقی
۱۸-۲۱/

۳۰. درباره آخوندزاده و شیوه انتقاد او رجوع شود به مجله «یادگار»، ۳۷/۲ - ۳۱ و ۵۱-۵۶/۳ و همچنین مقاله مذکور در مأخذ شماره ۲۸ که اشارت به مأخذ تازه ترهم دارد: نه شرقی، نه غربی، انسانی ۲۸۹-۲۹۴/

۳۱. درین باره و درباره سایر آثار وی رجوع شود به مقالات رضا صفی نیا، مجله «آینده» جلد سوم؛ محمدعلی تربیت، دانشمندان آذربایجان ۷/؛ یحیی آرین پور، از صبا تا نیما ۹۴-۳۹۰؛ مقایسه شود با: فریدون آدمیت، اندیشه‌های میرزا آقا خان کرمانی، تهران ۱۳۴۶

۳۲. از جمله درباره دره نادره اثر معروف میرزا مهدیخان استرآبادی درباره قادیخ نادرشاه می نویسد که این کتاب را نویسنده «آنقدر مغلق نوشته است که معلوم نیست که این دره نادی تاریخ است و به زبان فارسی است یا منتر مار و عقرب است و به زبان هندی است» درباره اخبار مبالغه آمیز صاحب ناسخ التواریخ، می نویسد: «صاحب ناسخ التواریخ دوازده جلد کتاب بزرگ در تاریخ ایران و اسلام نوشته است که پراست از افسانه‌های زنانه و مبالغات بیحد و نهاییه و معجزات خرافات مآثر که از سر تا بن آنها دو عبارت موافق واقع و مطابق منطق ندارد» درباره ارزش و تأثیر شعرو شاعری

به مناسبت از حکماء و ادباء فرنگستان سخن می گوید و افسوس می خورد» که مردم ایران معنی واقعی شعر را نمی دانند و هر شاعر گدای گرسنه متملق اغراق گویی را که الفاظ قلبه را بهتر به کاربرد و عبارات مغلق تر بیان نماید او را شاعر تر و فصیح تر دانند و ملك الشعرايش لقب دهند. مثل قآنی سفیه مغلق گو که در مدیحه فلان قحبه مشهور بیست قصیده مطنطق ساخته و جز به الفاظ باطمطراق دیگر به هیچ معنی و مقصود و غرضی نپرداخته و اراحکیم قآنی می گویند و افصح الشعراء می خوانند دیگر غافل از اینکه این گدای چاپلوس شرافت مدح... و قیمت افتخار و فضیلت را برباد داده. جاییکه فلان قحبه را از مریم عذرا و فاطمه زهرا در عصمت و طهارت و شأن و شرافت برتر خواند دیگر که را رغبت به مدحت عصمت و شرافت افتد؟» شباهت این سخنان با آنچه کسروی در پیرامون شعر و شاعری و در پیرامون ادبیات می گوید قابل ملاحظه است.

۳۳. حتی بعضی شاعران عصر، از اسلوب غزل سرایی «متقدمانه» اظهار نفرت هم می کردند، و این ابیات ادیب الممالک نمونه یی از این اظهار نفرت آنهاست:

تا کی ای شاعر سخن پرداز	می کنی وصف دلبران طراز
دفتری پر کنی ز موهومات	که منم شاعر سخن پرداز
از پی وصف یار موهومی	گاه اطناب و گه دهی ایجاز
چیست این حرفهای لاطائل	چیست این فکرهای دور و دراز
می نگویی که این چه ژاژ بود	که به میدانش آوری تک و تاز
این سخن را اگر بری بازار	نخرند از تسواش به سیر و پیاز
غصه قیس و قصه لیلی	حرف محمود و سرگذشت ایاز
کهنه شد این فسانه ها یکسر	کن حدیث نوی ز سر آغاز
هوس عشق بازی ار داری	با وطن، هم قمار عشق بباز
از وطن نیست دلبری بهتر	به وطن دل بده ز روی نیاز
در اصول ترقیات وطن	شعر برگو، گزیده و ممتاز

۳۴. یحیی آرین پور، از صبا تا نیما، ۲/ ۹۲-۸۶

۳۵. درباره طرز تفکر تقی زاده در اواخر عمر راجع به این مسأله، رجوع شود به رساله او تحت عنوان: اخذ تمدن فرنگی، طهران.

۳۶. از صبا تا نیما ۲/ ۴۶۶-۴۴۵

۳۷. ذکاء الملك فروغی، بدیع و تاریخ ادبیات ۱۳۳۵ ق/ ۱۵

۳۸ تا ۴۱. همان مأخذ به ترتیب شماره‌های متن/۲۴۱، ۹۸، ۱۴۰، ۱۲۹-۱۲۸

۴۲. مجله «دانشکده»، ۱۱-۱۲/۱

۴۳. مجله «بهار»، دوره دوم، شماره ۱۲

۴۴. منظومه ایرج به نام انقلاب ادبی انتقادی از تجدد افراطی است. مقایسه شود با: «از صبا تا نیما» ۴۱۶-۴۱۷/۲ راجع به شعرهجایی دولت آبادی و تلقی وحید دستگردی از آن رجوع شود به نقد نویسنده این سطور بر کتاب «از صبا تا نیما» در: نه شرقی، نه غربی، انسانی/۳۱۳

۴۵. مجله «دانشکده» ۴/۱

۴۶. محمد قزوینی، بیست مقاله ۱۳۳۳، ۲۰/۱

۴۷. محمد قزوینی، دیوان حافظ، مقدمه/کو

۴۸. ایضاً، همانجا/که

۴۹. مجتبی مینوی، نقد حال/۵۳۲

۵۰. این رساله به وسیله هانری ماسه به زبان فرانسوی ترجمه شده است و با مقدمه‌یی کوتاه در «مجله مطالعات اسلامی» *Revue des Etudes Islamiques* دفتر اول سال ۱۹۳۹ چاپ شده است. در این مقدمه گفته شده است که این پیام، نامه فنه‌لون را به آکادمی فرانسه به خاطر می‌آورد، هرچند که فروغی از آن استفاده نکرده است.

۵۱ و ۵۲. مقاله تقلید و ابتکار، مجله «آموزش و پرورش» سال ۱۰

۵۳. سعدی و حافظ، مجله «آموزش و پرورش»، سال ۱۰ شماره ۲

۵۴ و ۵۵. کسروی، حافظ چه می‌گوید، چاپ دوم/۲۷-۲۵

۵۶. کسروی، در پیرامون دمان/۶

۵۷. ایضا، همان مأخذ/۹

۵۸. در باب این مجموعه، رجوع شود به مقاله نگارنده، مجله «فرهنگ وزندگی» ۱۰
۱۵۳-۱۶۰/

۵۹. در باب فروزانفر و فهرست مقالات تحقیقی و انتقادی او رجوع شود به شماره مخصوص
مجله «دانشکده ادبیات طهران»، ۴-۱۱/۱۳۵۴

۶۰. در بین کوششهایی که طی سالهای اخیر در زمینه نقد ادبیات گذشته ایران بادید تازه انجام شده است می توان از بررسی های شاهرخ مسکوب تحت عنوان «مقدمه ای بر رستم واسفندیار» (۱۳۴۸) و «سوک سیاوش» (۱۳۵۰) یاد کرد که غالباً معرف طرز «نقد مبتنی بر تحقیق در صورتهای مثالی» (Archetypal Criticism) است و برای نمونه های غربی این طرز نقد می توان رجوع کرد به کارهای Gilbert Murray و دیگران
در مأخذ ذیل: Scott, W.S., Five Approaches of Literary Criticism/247-313

همچنین در بین نقدهای تازه یی که طی سالهای اخیر از ادبیات گذشته ایران انجام شده است باید از کتاب صور خیال، اثر دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی نام برد که بررسی مسأله Image است در شعر فارسی تا پایان قرن پنجم. در باب این اثر و معرفی آن رجوع شود به مقاله ضیاء موحد در کتاب امروز، شماره مهرماه ۱۳۵۰؛ اثر دیگری که در زمینه نقد ادبیات گذشته (صد و پنجاه ساله اخیر) ایران درخور ذکر است عبارتست از کتاب «از صبا تا نیما» اثر یحیی آرین پور، در دو مجلد، ۱۳۵۰ که برای بعضی ملاحظات در آن باب می توان رجوع کرد به مقاله دکتر شفیعی کدکنی، در «کتاب امروز»، شماره خرداد ۱۳۵۱ و مقاله نویسنده کتاب حاضر، در راهنمای کتاب ۱۳۵۱، و مجموعه: نه شرقی، نه غربی، انسانی، ۲۷۷-۳۱۵/۱۳۵۴

۶۱. در زمینه نقد شعر و نشر امروز کثرت و تنوع بررسی هایی که در طی سالهای اخیر انجام یافته است امکان ذکر تعدادی از آنها را - و گرچند فقط به عنوان نمونه باشد - دشوار می کند. مع هذا در اینجا می توان از طلا در مس (۱۳۴۷)، و قصه نویسی (۱۳۴۸)، اثر دکتر رضا براهنی و از کتاب شعر نو از آغاز تا امروز، اثر محمد حقوقی (۱۳۵۱) یاد کرد. مقاله انتقادی جالب و محققانه احمد سمیعی در باب کتاب اخیر نشان می دهد که درین زمینه نقد دقیقی که به نوعی «شناخت بی شایبه» نزدیک باشد هنوز امیدی برای ظهور ندارد: کتاب امروز، شماره بهار ۱۳۵۲/۲۲-۱۸. مع هذا اشارت به بعضی مقالات مصطفی رحیمی، و دکتر محمد علی اسلامی ندوشن نیز در باب مطالعات راجع به ادب امروز ضرورت دارد. آثار انتقادی دکتر اسلامی مخصوصاً از دیدگاه ادبیات تطبیقی هم درخور بررسی است که بینش اجتماعی جالبی را نیز ارائه می کند.

۱. تأثیر فلسفه در نقد و نقادی حتی آنجا که قدمی خواهد خود را از نفوذ عقاید فلسفی دور نگه دارد نیز محسوس است. رولان بارت تمام نقد معاصر فرانسه را به دو نوع تقسیم می‌کند: نقدی که وی آن را «نقد دانشگاهی» (= Critique Universitaire) می‌خواند و در فرانسه مبتنی بر شیوه تحقیقی گوستاو لانسون و اتباع اوست، و نقدی که وی آن را «نقد تفسیری» (Critique D'Interpretation) می‌خواند و آن را نقد «سرامی» (Ideologique) خواندن هم روا می‌داند. نقد اخیر به عقیده او عبارتست از هر گونه نقدی که آثار ادبی را بر مبنای عقاید فلسفی تفسیر می‌کند و ازین حیث نقادی‌هایی که منتقدان بر مبنای فلسفه اصالت وجود، آیین مارکس، یا تحلیل روانی انجام می‌دهند و همچنین هر گونه نقدی که مبتنی بر این گونه مقولات باشد نقد تفسیری است. معهذا نقد دانشگاهی هم که نقد تفسیری را نوعی عدول از هدف واقعی نقد می‌خواند و خود در عمل طالب نیل به عینیت و بیطرفی کامل است در واقع چنانکه رولان بارت تبیین می‌کند خودش مبتنی بر فلسفه تحقیقی (Positivisme) است که آن نیز چنانکه بارت از مانهایم نقل می‌کند خود نوعی مرام فلسفی است و بدینگونه هر نوع نقدی، کمابیش، متأثر از مرام و عقیده‌ی فلسفی است و به وجهی نقد تفسیری محسوب است. برای تفصیل درین باب رجوع شود به:

Roland Barthes, *Essais Critiques*, 1964/246-251

۲. البته منتقدان، نقد مبتنی بر تفسیر متن Explication de Texte را جز به ندرت از مقوله نقد نو به معنی اخص تلقی نکرده‌اند اما خود اصطلاح نقد نو را هم بعضی مخالفان آن در معنی نقد بسی پایه، کم عمق، و بازاری به کار برده‌اند از این رو جز جوئل اسپینگاردن که شیوه نقد خود را به این نام خوانده است کسانی چون الن تیت، بلاکمر، و کنت برک که نقدشان با این عنوان شهرت یافته است این تسمیه را درباره شیوه کار خویش پذیرفتنی نیافته‌اند. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Preminger, A. (Edit.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* | 567-568

۳. بدون شك تعالیم عمده فلسفی را که به قول «ژان پل سارتر» تجاوز از آنها تا وقتی که تاریخ در جهت معینی پیشرفت کافی نکرده باشد میسر نیست، با آنچه مرام فلسفی یا «مرام» *Ideologie* می خوانند نباید اشتباه کرد. نزد سارتر این گونه تعالیم عمده فلسفی شامل تعالیم دکارت و لاک، تعالیم کانت و هگل، و در عصر ما تعلیم کارل مارکس بوده است. مع هذا آنچه در طرز تبیین و تفکر شاعران و منتقدان تأثیر می گذارد تنها تعالیم عمده‌یی که سارتر می گوید نیست. مرام‌های فلسفی از جمله همان تعلیم اصالت وجود او که به تعبیر خودش جز نوعی «مرام» فلسفی چیزی نیست نیز تأثیرهای قابل ملاحظه‌یی در طرز تلقی و تبیین تعدادی متفکران و منتقدان عصر ما برجای نهاده‌اند. ازین رو، در متن حاضر نه فقط از تعلیم سارتر به عنوان نوعی فلسفه - فکر فلسفی - یاد شده است بلکه در تعلیم فروید، داروین و حتی شیلر هم به همین چشم نگریسته شده است. برای تفصیل بیشتر در مورد عقاید سارتر در باب فلسفه‌های خلاق رجوع شود به: ژان پل سارتر، نوشته موريس کرنستن، ترجمه منوچهر بزرگمهر / ۱۴۹-۱۴۸

۴. Paul Van Tighem, *Le Romantisme dans la Litterature Europeenne*, 1948/507

۵. Delbos, *la Philosophie Pratique de Kant* / 117

۶. درین باره رجوع شود به:

Ricarda Huch, *Les Romantiques Allemands*, 1933/125

تأثیر کانت در شعر و نقد کالریج نیز معرف نفوذیست که تعلیم کانت در پیدایش و توسعه مکتب رمانتیک اروپایی دارد. جهت تفصیل بیشتر مقایسه شود با:

Lovejoy, A.O., *Essays in the History of Ideas*, 1960/254-276

۷. Collingwood, R.G., *The Idea of History* / 104

برای اطلاعات بیشتر در باب تاریخ‌نگاری شیلر و ارتباط آن با تعلیم کانت رجوع شود به: تادیخ در تراژو / ۹۲-۹۳

۸. در باب هر دو جای دیگر مخصوصاً در کتاب تادیخ در تراژو / ۲۱۵-۲۱۳ با تفصیل بیشتر سخن گفته‌ام. همچنین درین باره رجوع شود به:

Lovejoy, A.O., *Essays in the History of Ideas*, 1960/166-182

برای تفصیل بیشتر راجع به تفاوت رمانتیک و کلاسیک از نظر گونه و همچنین جهت بررسی تأثیری که بحث شیلر راجع به شعر ساده و شعر احساساتی در ادبیات عصر داشت رجوع شود به مقالات توماس هان، ترجمه ابوتراب سهراب، ۱۳۵۱ / ۷۰-۶۹

Brehier, E., *Philosophie Moderne*, II/738. ۹

۱۰. این مراحل سه گانه را محمدعلی فروغی در سیر حکمت در اروپا، ضمن تفسیر فلسفه هگل به عبارات: نهاد، برابر نهاد، و بر نهاد ترجمه کرده است که البته مقبول و شایع نشده است. برای نمونه اینگونه تقسیم بندیهای سه گانه در فلسفه هگل رجوع شود نیز به همین سیر حکمت در اروپا، ج ۳/۶۳ و ۶۹

Wellek, R., *Op.Cit.*/320-32/309. ۱۲ و ۱۱

Renan, E., *L'Avenir de la Science* 1894/38. ۱۳

۱۴. در باب «طبيب غيبی ومعالجۀ كنيزك» در مثنوی رجوع شود به فروزانفر، شرح مثنوی شریف ۱۳۴۶، ۱/۵۰-۴۱ که مآخذ قصه و نظایر آن نیز بیان شده است. برای تفصیل بیشتر در باب بیماری «آنا» ومعالجۀ فروید وبرویر، رجوع شود به مقاله امیرحسین آریان پور، مجله صدف، سال اول شماره ۵ و ۴

۱۵. برای تفصیل بیشتری در باب مسایل مربوط به روانکاوی و نقد ادبی رجوع شود به:

Horton-Edwards, *Backgrounds of American Literary Thought*, 1952/352-59

Challaye, F., *Freud*/15-16. ۱۶

۱۷. مقالات توماس مان، ترجمۀ مذکور در یادداشت شماره ۸/۳۰۶

۱۸. ام. ال. فون فرانتس، در انسان و سمبولهایش، اثر یونگ و دیگران، ترجمۀ ابوطالب صارمی/۵۱۴

۱۹. برای اطلاع اجمالی در باب یونگ و جهان بینی او رجوع شود به مقاله دکتر سیمین مصطفوی رجالی، مجله «سخن» ۱۲/۶۵۸-۶۵۱؛ تعدادی از آثار یونگ و همچنین بعضی بررسیهایی که درباره تعالیم او انجام شده است اکنون به زبان فارسی در دسترس طالبان هست که ذکر فهرست آنها در اینجا مورد نظر نیست. نیز مقایسه شود با: محمد خلف الله، من الوجهة النفسية، ۱۹۴۷/۱۱-۱۰

Scott, W.S., *Five Approaches*/247-251. ۲۰

Challaye, F., *Petite Histoire des Grandes Philosophies*, |273. ۲۱

۲۲. در باب رساله بر گسون راجع به «خنده» و تفصیل نظریات او درین باب، رجوع شود به محمد آشنا، خنده از نظر بر گسون، مجله «سخن»، سال سوم؛ مقایسه شود با دواثر ذیل که نظریه زیباشناسی بر گسون و انعکاس آن را در ادبیات بررسی کرده‌اند:

– Szathmary, A., *The Aesthetic Theory of Bergson*, Cambridge 1937

– Arbur, R., *Henri Bergson et les Lettres Françaises*, 1955

Horton-Edwards, *Op.Cit.* |175-180. ۲۳

Sartre, J.P., *la Nausée* 1942/165-170. ۲۴

۲۵. خود وی در دفاع ازین تعلیم فلسفی خویش مقاله‌یی دارد که بر همین جنبه فلسفه اصالت وجود تکیه دارد. عنوان آن در ترجمه فارسی بدینگونه است:
اگزستانسیالیسم و اصالت بشر، ترجمه مصطفی رحیمی، طهران ۱۳۴۵

Wellek-Warren, *Theory of Literature* |107. ۲۶

۲۷. در واقع همین تصور ملازمه بین اثر ادبی با نوعی تعلیم فلسفی یا اجتماعی است که بعضی منتقدان را در نقد هراثر به جستجوی آنچه مفهوم و «پیام» (Message) نویسنده است وامی‌دارد. مانی C.E Magny منتقد معاصر فرانسوی می‌گوید برای منتقد، اثر ادبی تنها یک سرگرمی موقت و گذرا نیست نشانه و برگه‌یی است که از زندگی روحانی نویسنده باقی مانده است و به مثابه آن کفش‌های سرپایی است که می‌گویند انباز قلّس فیلسوف قبل از آنکه خود را به درون دهانه آتشفشان بیندازد در کناره آن از خود به جای گذاشت. مع هذا باید توجه داشت که درك مفهوم «پیام» نویسنده هم که غالباً ممکن است مضبوط و مربوط نیز نباشد، به هیچوجه کار آسانی نیست. برای تفصیل بیشتر رجوع شود به:

Carlioni-Filoux, *Op.Cit.* |59

Frzscheisen-Kohler (ED.), *Weltanschauung, Philosophie, Religion*, . ۲۸
Berlin 1911/3-54

۱. مقایسه شود با تعریف حکمت در نزد حکماء اسلامی. از جمله عبارت ذیل است که حکمت را موافق مشرب فلاسفه مسلمین تعریف می کند: *الحكمة علم باحوال اعیان الموجودات علی ماهی علیه فی نفس الامر بقدر الطاقة البشرية، شرح الهدایة الاثیریة، للمبیدی/۳*

۲. Preminger, A (Edit.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* | 160-161

۳. برای قول ارسطو در باب تاریخ و شعر رجوع شود به فن شعر ارسطو، ترجمه نگارنده این سطور، ۱۳۴۳/۴۸-۴۷ مقایسه شود با تاریخ در تراذو/۳۰-۲۷

۴. آناتول فرانس می گوید اگر کسی تاریخی از انتقادهایی که بر آثاری چون هملت، کومدی الهی، وایلیاد نوشته اند تدوین کند اثر بسیار جالبی خواهد بود. فی المثل، وایلیاد برای ما از آن جهت مایه مسرت خاطر می شود که نوعی حالت بدوی و وحشی در آن کشف می کنیم، اما در قرن هفدهم هومر را بدان سبب ستایش می کردند که قواعد و اصول حماسه سرایی را رعایت کرده بود. عقاید قدما امروز نزد ما مضحک می نماید و عقاید ما نیز شاید یک دو قرن دیگر برای آیندگان مضحک جلوه کند. در ادبیات، به قول آناتول فرانس هیچ عقیده ای نیست که عقیده مخالفی در مقابل آن نتوان عرضه کرد. برای تفصیل رجوع شود به: Vernon Hall, *Op.Cit.*/122-123

۵. Kant, *Critique de Jugement*, I, 9, 17

۶. در باب تاریخ گرایی و مسایل آن جای دیگر به تفصیل سخن گفته ام. رجوع شود به: تاریخ در تراذو/۲۲۵-۲۲۲

۷. درباره اقتضای معنی کلمه نقد که متضمن مفهوم عیبجویی نیز هست. رجوع شود به

همین کتاب یادداشتها، فصل ۱ شماره ۳. تلقی مخالف این مفهوم امریست که رابرت- براونینگ بدان اشارت دارد. براونینگ نقد را عبارت می‌داند از تمیز زیبایی یا امر زیبا (= Distinguishing of Beauty) که لازمه آن سعی در کشف وجستجوی محاسن کلام است نه معایب آن. سعدی و حافظ هم ظاهراً به نظیر همین معنی نظر دارند که به ترتیب دهمین مضمون گفته‌اند:

همه عیب خلق دیدن نه مروست و مردی نظری به خویشتن کن که همه گناه‌داری
کمال سر محبت به بین نه نقص گناه که هر که بی‌هنر افتد نظر به عیب کند

Shipley, J.T., *Op.Cit.*/82 .۸

S. Johnson, *Rambler*/158 .۹

Shipley, J.T., *Op.Cit.*/83 .۱۰

۱۱. در باب ارزیابی ارزش‌ها و منشأ آن ازدیدگاه ریچاردز رجوع شود به کتاب حاضر فصل ۱۵/۶۰۳-۶۰۰؛ راجع به قول منقول درینجا رجوع شود به:

Shipley, J.T., *Op.Cit.*/82

Wellek-Warren *Theory of Literature*/3 .۱۲

Carlson-Filoux, *la Critique Litteraire*/64 .۱۳

۱۴. شوقی ضیف، النقد الادبی/۷۱

۱۵. از جمله رجوع شود به ابن شرف قیروانی، مسائل الانتقاد، متن با ترجمه فرانسوی، طبع شارل پلا/۷۹

Wellek-Warren, *Op.Cit.*/264 .۱۶

Ker, W.P., *Essays*, I/100 c.f. T.S. Eliot, *Sacred Woods*/142 .۱۷

F.W. Bateson, *English Poetry and the English Language*, Oxford .۱۸
1934/VI

۱۹. «آندره روسو» منتقد معاصر فرانسوی خاطر نشان می‌کند که سبک بهتر از هر چیز دیگر شخصیت نویسنده را ارائه می‌کند. به همین سبب خود او می‌کوشد تا از طریق بررسی دروسیله تعبیر، «حقیقت درونی» نویسندگان را کشف کند. رجوع شود به:

Carlioni-Filoux, *Op.Cit.*/116

۲۰. کتاب حاضر/۶-۲۵۵ مقایسه شود با مقاله دکتر قمر آریان، مجله «دانشکده ادبیات» مشهد ۱۳۵۲/ سال دوم، شماره ۹

۲۱. ادب کاتب عبارت بود از مجموعه تهذیب و تربیتی که برای کاتبان دستگاه خلافت لازم شمرده می‌شد و البته غیر از ادب نفس که تربیت مناسب برای یک ندیم و جلس محرم و مطمئن و مؤدب را شامل می‌شد، متضمن معارف و هنرهای گونه‌گون از قرآن و حدیث و لغت و انشاء و خط و شعر و حساب و شطرنج و امثال آنها نیز بود. برای تفصیل بیشتر درین باب رجوع شود به: شعر بیدروغ، شعر بی نقاب/۳۴-۲۸

۲۲. در باب جنبه ایرانی این ادب و ارتباط آن با فرهنگ دیران عهد ساسانی رجوع شود به:

Von Grunebaum, G., *L'islam Medieval* 1/279-281

۲۳. مقایسه شود با: رد بر منتقدان، اثر مارسل پانیول، ترجمه ابوالحسن نجفی، مجله «سخن» ۱۳/۱۵-۶

۲۴. ژان پل سارتر، ادبیات چیست؟ ترجمه مصطفی رحیمی و ابوالحسن نجفی/۵۳-۴۸

۲۵. در باب شکایتهای منوچهری رجوع شود به: دیوان منوچهری، چاپ دبیرسیاقی ۱۳۲۶/ ۷۱-۱۱۳ و ۶۹-۱۱۳

۲۶. در حقیقت هر چند بعضی منتقدان به بهانه آنکه در عصر ما نه معیاری متفق علیه هست و نه جزم و یقینی فلسفی وجود دارد قضاوت درباره آثار ادبی را ناروا یا غیر ممکن می-شمارند مع هذا جنبه شخصی و انسانی خود آنها نیز همیشه به نحوی در آثارشان جلوه دارد. کلود روا خاطر نشان می‌کند که اینگونه منتقدان هر چند از روی ضرورت منطقی امر قضاوت را ناروا می‌یابند باز در عمل نمی‌توانند از آن احتراز کنند چرا که هر کس در ذهن خویش نظام خاصی برای «ارزش‌ها» دارد که اساس فکر اوست و خود او هم ممکن است گاه نسبت به آن نظام خاص «شعور» نداشته باشد اما همین هم که در بعضی موارد انسان ارزش‌ها را نفی می‌کند یا نادیده‌شان می‌گیرد خود نوعی توجه به-ارزش‌ها و در واقع نوعی قضاوت است. آندره تریو می‌گوید هر نقدی متضمن قضاوت

درباره ارزش‌هاست و حتی آنجا که نقد می‌خواهد و انمود کند که ازین کار اجتناب دارد باز در واقع کاری جز این نمی‌کند. برای تفصیل رجوع شود به:

Carlioni, -Filoux, *Op.Cit.*/112-113

۲۷. L. Roustan, *Anthologie de la Litterature Allemande*, 1923/131

۲۸. «پل سوده» (۱۸۶۹-۱۹۲۹) منتقد فرانسوی درین باره سخنی معروف دارد که می‌گوید ادبیات وجدان انسانیت است و نقد وجدان ادبیات است پس دیگر چیست که از آن بر تواند گذشت؟ اما با این طرز تلقی، کسانی که حکم وجدان را خود به تنهایی بر ترا هر چیز می‌خوانند می‌توانند ادعا کنند که اخلاق، دین، مصلحت اجتماعی و معیارهای فنی هیچ یک رأساً قابل توجه نیست و آنچه منتقد می‌گوید حکم وجدان است و هیچ چیز مافوق آن وجود ندارد. با توجه به اینکه این «وجدان» در نزد هر منتقد ممکن است حکم دیگری کند پیدا است که وسوسه خودپرستی هم در حکم راه پیدا می‌کند و حکم این گونه «وجدان» نمی‌تواند از شایبه اغراض نیز مصون باشد. در عین حال گفته شده است که اگر ادبیات وجدان زندگی و نقد، وجدان ادبیات باشد دیگر نقد نمی‌تواند به تحقیق کردن و طبقه‌بندی اکتفا کند. درین صورت نقش آن نقش چراغ راهنمای دریایی یا نقش نیروی محرکه در دستگاه خود کار خواهد بود. رجوع شود به:

P. Boisdeffre, *Litterature D'Aujourd'hui*/714

فهرست کتب و رسالات*

- | | |
|---------------------------------------|---|
| ابن الرومی حیاتہ و شعرہ ، ۱۷۷ . | آئین سخنوری ، ۶۵۰ . |
| اپرای کارمن ، ۷۲۸ . | آئین نامہ نبشتن ، ۱۸۴ . |
| اتللو ، ۴۸۳ . | آئین نگارش تاریخ ، ۶۶۰ . |
| الاثنی عشریات ، ۶۲۹ . | آتالی ، ۷۲۹ . |
| احساسات آکادمی درباب سید ، ۴۳۸ . | آتش ، ۶۰۷ . |
| احساس تراژیک زندگی ، ۵۸۰ . | آتشکده آذر ، ۲۶۶ . |
| اخبارابی تمام ، ۱۵۳ . | آخرین امیرخاندان بنی سراج ، ۱۱۴ . |
| اخبارپارناس ، ۳۶۶ . | آزادیستان (مجله) ، — مجله آزادیستان |
| اختیارات شاهنامه ، ۱۹۸ | آشتیگر ، ۳۷۲ ، ۳۷۳ . |
| اخلاقیات کبیریا اخلاقیات کتاب ایوب ، | آفریدگار دوم ، ۶۷۴ . |
| ۳۴۶ . | آلام سامسون ، نمایشنامه... ، ۴۷۵ . |
| ادب الکاتب ، ۱۴۵ ، ۱۶۳ . | آنچه از فلسفه هگل زنده است و آنچه مرده |
| ادبیات ایتالیا ی نوین ، ۵۸۴ . | است ، رساله... ، ۵۸۴ . |
| ادبیات تطبیقی ، مجله... ، ۵۷۶ . | آوا ، مجله... ، ۵۸۶ . |
| ادبیات چیست ، ۵۷۹ ، ۷۰۰ ، ۷۲۸ . | آوازه خوان کله طاس ، ۶۱۵ . |
| ادبیات معاصر ، ۶۶۰ . | آینده علم ، ۶۸۱ . |
| ادبیات و آیات ، ۵۰۳ . | |
| ادبیات و انسان غربی ، ۶۹۴ . | |
| ادبیات و زندگی ، ۵۳۱ . | |
| ادیپ ، نمایشنامه... ، ۴۴۳ . | الابانه ، ۹۸ ، ۱۰۳ ، ۱۵۶ . |
| ادیپوس ، منظومه... ، ۵۷ ، ۳۹۶ ، ۴۸۳ . | الابانه عن سرقات المتنبی لفظاً و معنی — الابانه |
| ادینورو ، مجله... ، ۴۹۰ ، ۴۹۹ . | ابدع البدایع ، ۶۴۶ . |
| ارزش احساسات ، ۶۶۲ . | ابرها ، نمایشنامه... ، ۲۷۸ . |
| ارمغان ، مجله... ، ۶۴۶ ، ۶۵۹ . | ابلیس ، ۵۵۱ . |
| از پرویز تا چنگیز ، ۶۵۰ . | ابن رشد و فلسفه او ، ۷۲۱ . |

انهئید، ۷۶، ۱۱۸، ۴۱۹، ۴۷۴.
انیس العشاق، ۲۲۴، ۲۴۹، ۲۵۰.
اوبلوموف، ۵۴۴، ۵۴۸.
اودیسه، ۹۴، ۲۷۶، ۲۸۴، ۳۰۰، ۳۰۲.
۴۷۴، ۴۸۴، ۵۱۵.
اورشليم نجات یافته، ۳۶۰.
البيان والتبيين، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۶۰، ۱۶۳.
اوستا، ۱۸۱، ۱۸۴، ۶۵۸.
اوگنی اونه‌گین، ۵۵۱.
اولیس، ۴۰۳.
ایتالیای رسته از گوتها، ۳۶۰.
ایزوت، ۵۷۳.
ایفی ژنی، ۴۴۱.
ایفی گنی در تورید، نمایشنامه...، ۴۲۶.
ایکارومنیپ، ۳۰۶.
ایلیاد، ۷، ۷۶، ۹۴، ۲۷۶، ۲۸۴، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۴۸۴، ۵۱۵.
ایون یا شعر و شاعری، رساله...، ۲۸۵.

باب ابتدا کلیله و دمنه من کلام بزرجمهر
بختگان، ۱۸۴.
با برنامه، ۲۵۶.
بازرس، ۵۴۶.
بحث در باب انسان، ۴۸۴.
بحثی در تصوف، ۶۶۱.
بحور اللآلی، ۲۶۹.
بختیارنامه، ۱۱۵.
براهین المعجم [فی قوانین المعجم]، ۲۷۰، ۲۷۳، ۶۳۲.
برباد رفته، ۶۰۶.
بررسی در باب صرع، رساله...، ۶۸۸.
بررسیهای انتقادی، ۳۷۹.
بررسیهای انتقادی تازه، ۳۷۹.
برگهای علف، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸.
برهان جامع، ۶۲۸.
بشار بن برد، (نام کتابی از ابراهیم مارنی) ۱۷۶.

ازدواج فیگارو، ۴۵۰.
اساس الاقتباس، ۲۳۲، ۲۴۵.
اسپانیا در تاریخ، ۵۸۲.
استادان پیشین، ۴۶۳.
استاد کوره‌ها، ۷۲۹.
استاد نوروز پینه‌دوز، نمایشنامه...، ۶۴۰.
اسرار البلاغه، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸.
اسرار التوحید، ۲۵۳.
اسرار الشهاده، ۶۳۳.
اسکندرنامه، ۱۱۸، ۲۱۹.
اشتقاق، ۳۴۴، ۳۴۹، و نیز رش—اصول
اشعار غنائی، ۴۸۹.
اصل انواع، ۶۸۴.
اصول، — اشتقاق
اعترافات یک افیون گسار انگلیسی، ۴۹۶.
اعجاز القرآن، ۱۶۵.
اعراف، ۵۱۷.
اعمال العلوم، ۶۲۹.
اغانی، ۹۳، ۱۳۹، ۱۶۰، ۲۳۹.
افلاطون و آئین افلاطون، ۵۰۵.
الایه، مجموعه مقالات، ۴۹۵.
السید، ۳۳۴.
الف لیل و لیل، ۹۲.
الفیه ابن مالک، ۱۷۴.
الوان، ۱۷۸.
امالی ثعلب، ۱۵۰.
امالی قالی، ۱۶۳.
امیل، ۶۷۱.
انجمن خاقان، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱.
انجیل، ۹۱، ۳۴۱، ۳۵۳، ۳۸۹، ۴۱۱، ۴۳۲، ۵۳۶.
اندکی از همه چیز، مجله، ۵۴۰.
اندیشه سروانتس، ۵۸۲.
اندیشه‌های در باب لونژن، ۴۴۲.
اندیشه‌های انتقادی در باب شعر و نقاشی، ۴۴۹.
اندیشه‌های کیخوته، ۵۸۱.
انحطاط فن خطابه، ۳۲۶.
انساب، ۲۰۴.
انشاء الله و ماشاء الله، رساله...، ۶۳۸.

تاریخ پطرکبیر، ۶۳۶.
 تاریخ تصوف، ۶۶۱.
 تاریخ تطور نثر فارسی، ۶۵۶.
 تاریخ تنزل و خرابی دولت روم، ۶۳۶.
 تاریخ جنگهای سی ساله، ۶۷۲.
 تاریخ داستان‌نویسی انگلیسی، ۶۰۷.
 تاریخ طبرستان، ۶۵۹.
 تاریخ عربستان، ۶۵۰.
 تاریخ علوم اسلامی، ۶۵۰.
 تاریخ قدیم یونان، ۳۱۲.
 تاریخ مجمع‌ترنتو، ۳۶۶.
 تاریخ نقد ادبی در رنسانس، ۳۸۱.
 تاریخ هنر، ۴۲۱.
 تاریخ هنر در نزد پیشینیان، ۴۲۱.
 تاریخ یمینی، ۲۰۲.
 تازیانه ادبی، ۳۷۰.
 تألیف کلام، ۲۴.
 تألیف کلمات، ۳۰۵.
 تئمة الیتیمه، ۱۶۰، ۱۹۰، ۶۶۱.
 تجدد، روزنامه...، ۶۴۱.
 تحفه سامی، ۲۶۴.
 تحفه الکرام، ۶۲۹.
 تحفه الملوك، ۶۲۵.
 تحقیق در باب شعر نمایی، ۴۷۹.
 تحقیق در باب موارد استعمال و فواید هنرهای
 زیبا، ۵۱۲.
 تحقیق درباره کرویچه، ۵۸۷.
 تحول انواع ادبی، ۶۸۵.
 تحول موسیقی از درام، ۴۳۲.
 تذکرة الاولیاء، ۹۹.
 تذکرة دولتشاه (تذکرة الشعراء)، ۲۲۵،
 ۲۳۹، ۲۴۲.
 تذکرة شاه طهماسب صفوی، ۲۵۴.
 تذکرة هفت اقلیم، ۱۸۹، ۲۶۷.
 تذکرة یخچالیه، ۲۷۰.
 ترانه‌های اوسیان، ۴۲۴.
 ترانه‌های خیام، ۶۶۲.
 ترانه‌های عامیانه، ۴۱۸.
 ترانه‌های موسه، ۶۹.

بلای هوش، ۵۴۶، ۵۴۲.
 بنیاد انواع، ۷۲۱.
 بنیاد طبیعت شناختی شعر، ۵۸۹.
 بوستان، ۶۵۰.
 بهارستان (جامی)، ۲۳۶.
 بهار و ادب فارسی، ۶۵۷.
 بهرام و دلارام، ۹۲.
 بهشت گمشده (میلتون)، ۷، ۴۱۶، ۴۶۸،
 ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۸۴.
 بیچارگان، ۵۴۹.
 بیزانس، ۵۳۶.
 بیست مقالة قزوینی، ۶۴۷، ۶۵۰.
 بیداری فینی‌گان، ۶۰۹.
 پارتسی فال، ۴۰۸.
 پانزده گفتار، ۶۶۳.
 پدران و فرزندان، ۵۶۰.
 پنجم مه، ۳۷۵.
 پیام کافکا، ۶۶۲.
 پیام من به فرهنگستان، ۶۵۰، ۶۵۲.
 تائیه (قصیده)، ۵۵.
 تاجرو نیزی، ۹۸.
 تارتوف، نمایشنامه...، ۵۵.
 تاریخ آداب اللغة العربیه، ۱۷۶.
 تاریخ ادبیات، (برون‌تیر)، ۴۶۵.
 تاریخ ادبیات ادوارد براون، ۲۶۸.
 تاریخ ادبیات ایتالیا، ۳۷۹.
 تاریخ ادبیات ایران (رضازاده شفق)،
 ۶۶۱.
 تاریخ ادبیات فرانسه، ۴۵۹.
 تاریخ اسپانیا، ۳۸۸.
 تاریخ انتقادی ادبیات اسپانیا، ۴۰۲.
 تاریخ بیهق، ۶۵۹.
 تاریخ بیهقی، ۶۶۱.

جنگل مقدس، ۶۰۰.
جنگ و صلح، ۵۴۹.
جوامع الحکایات، ۲۳۹.
جهانگشای جوینی، ۶۴۷.

چرند و پرند، ۶۲۵، ۶۴۰.
چشم اندازهای دموکراسی، ۵۲۶.
چگونه باید تاریخ نوشت، ۳۰۶.
چند نامه به شاعری جوان، ۵۸۸.
چهار خطابه در باب شعر، ۵۱۶.
چهارمقاله، ۷۵، ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۸۹،
۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۹، ۲۳۳، ۲۴۷،
۶۴۸، ۶۵۹.
چهار منظومه، ۳۵۷.
چه باید کرد؟، داستان...، ۵۵۶.
چهره‌های ادبی، ۴۶۰.
چهره‌های معاصر، ۴۶۰.

حبیب السیر، ۲۲۵.
حدائق الحقائق، ۲۴۹.
حدائق السحر، ۱۸۹، ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۶،
۲۰۷، ۲۲۴، ۲۴۹، ۲۵۰، ۶۶۱.
حدیث الاربعاء، ۱۷۸.
حدیث الشعر والنثر، ۱۷۸.
حرف سرخ، ۵۲۲.
حرفهای همسایه، ۶۶۲.
حریت، ۶۲۴.
حصاد الهشیم، ۱۷۶.
حقائق الحقائق، ۲۵۰.
حقوق بشر، ۵۰۹.
حکایات کانتربوری، ۱۱۵.
حلیة المحاضرہ، ۱۱۲.
الحمراء، ۵۱۳.
حملة حیدری، ۶۳۲.

تربیت، روزنامه...، ۶۴۲.
تربیت سخنور، ۳۲۶، ۳۲۷.
ترجمان البلاغه، ۷۸، ۱۰۳، ۱۸۹، ۲۰۳،
۲۰۴.
ترجمة روسی داستان رستم و سهراب، ۵۴۱.
ترجمة سیرت جلال الدین، ۶۲۰.
تریستان، ۴۰۸، ۵۷۳.
تشنیف السمع فی انسکاب الدمع، ۱۷۴.
تصاویر خیالی، ۵۰۵.
تصویر دوریان گری، ۵۰۵.
تطور انواع ادبی ← تطور انواع در ادبیات
تطور انواع در ادبیات، ۷۱، ۴۶۵.
تقلید «رساله»، ۳۰۴.
تقلید آثار یونانی، ۴۲۱.
تقلید مسیح، ۴۱۱.
تلخیص المفتاح، ۱۷۴.
توراة، ۹۱، ۳۱۱، ۳۴۱، ۳۴۳، ۳۵۷،
۴۹۷، ۵۰۲، ۵۳۶.
التوسل الی الترسل، ۲۰۰.
توطئة فیسکو، نمایشنامه...، ۴۲۵.
تولا، ۹۹.
تهذیب اللغة از هری، ۱۸۹.
تیمور لنگ.

ثعلبه، ۴۹۰، ۴۹۹.

جاسوس، ۵۱۴.
جام جم اوحدی، ۶۴۶.
جامع الشتات، ۶۲۹.
جامع الفنون، ۶۲۹.
جانور نامه، ۶۳۶.
جایر، ۴۹۹.
جریانهای عمده در اندیشه امریکائی، ۶۰۵.
جعفر خان از فرنگ آمده، ۶۴۰.
جمهوری (جمهور)، ۳۸، ۲۸۲، ۲۸۳،
۲۸۴، ۲۸۸، ۴۷۵، ۶۹۱.

خاموشی دریا، ۶۰۷.
خزده‌های یک خانۀ اربابی کهنه، ۵۲۱،
۵۲۲.

خطابۀ ارسطو، ۱۵۰.
نخمریات منوچهری، ۶۴۳.
نخمسۀ نظامی، ۹۱، ۹۲، ۶۴۶.
خیراتیۀ، رسالہ...، ۶۲۱.

دائرۃ المعارف ایتالیا، ۵۸۵.
دائرۃ المعارف دیدرو، ۴۴۹.
داستان برای چه اهمیت دارد، ۶۰۷.
داستان پهلوانان، ۴۳۱.
داستان تجربی، ۴۵۷، ۶۸۳.
داستان جعفر برمکی، ۴۳۱.
داستان طبیعت گرای، ۴۶۵.
داستان ورتر ۴۲۵.
داستانهای دوبارہ گفتہ، ۵۲۱.
داستانی برای نقادان، ۵۲۳.
دانتہ زندہ، ۵۸۷.
دانتہ ومانزونی، ۵۸۵.
دانشکدہ، مجلہ...، ۶۴۱، مجلہ دانشکدہ.
درام بورژوا، ۴۴۱.
درام شکسپیر، ۶۹.
درام نامہ هامبورگ، ۴۱۹، ۴۲۰، ۷۳۰.
درام نامہ هامبورگی — درام نامہ هامبورگ.
درامهای ولتر، ۴۴۱.
درباب آئین وفایدۀ ترجمہ، ۳۷۲.
درباب اسپانیایی بی مہرہ پشت، ۵۸۱.
درباب اقسام و فواید علوم، ۳۵۸.
درباب امر شگفت انگیز، رسالہ...، ۴۱۶.
درباب بیان، ۳۰۰.
درباب تراژدیهای عصر اخیر، رسالہ...،
۴۸۳.
درباب ترجمہ آثار ہومر، رسالہ...، ۵۰۳.
درباب تسلی فلسفہ، ۳۴۲.
درباب جنبہ‌های داستان، رسالہ...، ۶۰۷.
درباب سبک قدیم و جدید، ۵۵۰.

درباب سخنوری عامہ، ۳۵۲.
درباب شعرا — رسالہ‌ای دربابت شعرا.
درباب نمط عالی — نمط عالی.
درباب کتاب برہان حکیم ارسطو جہت
شاهنشاه خسرو اول، ۱۸۳.
درباب مبادی اولی، ۳۰۸.
درباب نقادی، ۴۸۵، ۴۸۶.
دربارہ آلمان، ۴۵۲، ۴۵۳.
دربارہ ادبیات، ۴۵۲.
درخت آسوریک، ۱۸۱.
درستایش دیوانگی، ۴۱۲.
دروس ادب، ۳۰۱.
درہ نادرہ، ۶۳۱.
دساتیر، ۶۳۹.
دستور زبان روسی، ۵۳۸.
دفاع از آرکیاس، ۳۱۷.
دفاع از دانتہ، ۳۷۰.
دفاع از شعر، ۴۹۱.
دفاع از قافیہ، ۴۷۳.
دفاعنامہ سقراط، ۱۹.
دفاع و آرایش زبان فرانسہ، ۴۳۵، ۴۳۶.
دفتر طرح، ۵۱۳، ۵۱۴.
دکامرون، ۱۱۵، ۳۵۶، ۳۸۱، ۴۶۸.
دکتر فائوست — فائوست.
دلایل الاعجاز، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸.
دمیۃ القصر، ۲۰۴.
دن کیخوتہ، ۳۸۳، ۳۸۶، ۳۹۱، ۳۹۳،
۳۹۴، ۴۰۳، ۴۰۵.
دن کیشوت، ۳۹۴ — دن کیخوتہ.
دنیاۃ جدید، ۳۹۶.
دوران عقل، ۵۰۹.
دورہ باستانی روم، ۳۰۳.
دوستان و آشنایان ادبی، ۵۳۱.
الديوان، ۱۷۶.
دیوان ابن ہانی، ۶۴۳.
دیوان ادیب الممالک فراہانی، ۶۴۶.
دیوان پروین اعتصامی، ۶۵۷.
دیوان جلوہ، ۶۳۱.
دیوان جمال الدین اصفہانی، ۶۴۶.

دیوان حاج ملا هادی سبزواری، ۶۳۰.
 دیوان حافظ، ۹۲، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹،
 ۶۶۱، ۷۰۶، ۷۰۷.
 دیوان حزین، ۲۵۸.
 دیوان حنظله بادغیسی، ۱۸۵.
 دیوان رضاقلی خان هدایت، ۲۷۱.
 دیوان روح عطار، ۲۳۲.
 دیوان رودکی، ۱۹۸.
 دیوان شرقی — دیوان شرقی گوته.
 دیوان شرقی غرب، — دیوان شرقی گوته.
 دیوان شرقی گوته، ۶۸، ۷۰، ۱۱۴، ۴۳۱.
 دیوان عنصری، ۱۹۲.
 دیوان غزلیات حاج ملا احمد نراقی، ۶۳۰.
 دیوان غضایری، ۱۹۲.
 دیوان قطران تبریزی، ۱۹۸.
 دیوان کبیر، ۶۵۸.
 دیوان مسعود سعد، ۶۵۹.
 دیوان معزی، ۹۸، ۶۵۹.
 دیوان منوچهری، ۱۹۱.
 دیوان میرزا ابوالقاسم قمی، ۶۲۹.
 دیوان ناصر خسرو، ۶۴۶، ۶۵۰، ۶۵۹.
 دیوان نظامی، ۶۴۶.
 دیوید کاپر فیلد، ۷۲۱.

ذخر السفاهه، ۶۳۴.

ذکری ابی العلاء، ۱۷۸.

راجع به آثار ادبی بردگان، ۲۹۹.

راحة الارواح، ۶۲۸.

راحة الصدور، ۷۵، ۹۹، ۱۹۶، ۷۱۶.

راحة الصدور راوندی — راحة الصدور

راسلاس، ۴۸۸.

راه بسوی قالب، ۵۹۲.

راه فائوست به هلند، ۶۹۴.

رباعیات خیام، ۹۲، ۴۹۹، ۶۵۰، ۶۵۱.

۶۶۱.

رسالات بهائی، ۲۰۲.
 رساله اخبار پارس — اخبار پارس.
 رساله استاندال، ۱۲۲.
 رساله اسماء الهی، ۳۸۷.
 رساله انشاء الله و ماشاء الله — انشاء الله و ماشاء الله.
 رساله ایون یا شعر و شاعری، ۲۸۵.
 رساله بیاینه، ۶۸۶.
 رساله بیاینه رمانتیسیم ایتالیا، ۳۷۲.
 رساله تقلید، — تقلید.
 رساله خجسته، ۱۸۹.
 رساله دانتته درباره سخنوری عامه، ۲۵۳.
 رساله در باب مطالعات و ادبیات، ۳۵۷.
 رساله در بدیع، ۶۴۲.
 رساله در شرح احوال سلمان ساوجی، ۶۶۰.
 رساله در شرح حال ابن یمن، ۶۶۰.
 رساله دفاع سقراط، ۲۸۰.
 رساله سخنوری عامیانه — سخنوری عامیانه.
 رساله عروضیه قائم مقام، ۲۶۸.
 رساله عشق و عاشق و معشوق، ۳۸۷.
 رساله الغفران، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۹۹.
 رساله فدروس، ۲۸۱، ۲۸۴، ۲۸۷.
 رساله فن شعر در زبان انگلیسی، ۴۷۱.
 رساله قماریه، ۶۳۴.
 رساله گفتار در روش — گفتار در روش
 رساله لونگینوس، ۳۰۷ و نیز روش نمط -
 عالی
 رساله مهمانی افلاطون، ۲۷۸.
 رساله هفتاد و دو ملت — هفتاد و دو ملت
 رساله یی در باب ابداعات، ۲۸۹.
 رساله یی در باب داستان، ۶۰۷.
 رساله یی در باب شعرا، ۲۸۹.
 رسائل رشیدالدین و طواط، ۲۰۲.
 رستم و سهراب، ۴۰۸، ۵۳۵، ۵۴۱.
 رقص تراژیک، ۲۹۹.
 رنج و عظمت استادان، ۵۹۳.
 رنسانس، مجموعه مقالات...، ۵۰۴،
 ۶۶۵.
 رمانتیسیم فرانسه، ۵۷۴.
 روبنسون کروسوئه، ۴۰۳.

- روح رمانس، ۶۰۳.
 روح القوانین، ۴۵۳.
 روزنامه پرچم، ۶۵۴.
 روزنامه تجدد ← تجدد.
 روزنامه تربیت ← تربیت.
 روزنامه فیگارو، ۴۵۸.
 روزنامه ملانصرالدین ← ملا نصرالدین.
 روسلان ولودمیلا، ۵۵۱.
 روضات، ۶۲۹.
 روضة خلد، ۲۳۶.
 روضة الصفاى ناصرى، ۶۳۷.
 رولاند خشمگین، ۳۶۰.
 رومیو و ژولیت، ۹۸.
 رؤیاهای ادبی، ۵۵۳.
 رؤیا یا خروس، ۳۰۷.
 رهنان، نمایشنامه...، ۴۲۵.
 رهنورد، ۴۸۸.
 ریاض الشعراء، ۲۵۸، ۲۶۷.
 ریاض العارفین، ۲۷۱، ۶۲۵.
 ریحان، ۶۳۸.
 ریحانة الالباء، ۱۷۵.
 ریش تراش اشبیلیه، ۴۵۰.
 زبان شناخت، ۴۱۴.
 زنان قهرمان در داستان، ۵۳۱.
 زند، ۱۸۱.
 زندانهای من، ۳۷۳.
 زندگی جدید، ۳۵۲.
 زندگی خواب است، نمایشنامه...، ۳۹۸.
 زندگی دن کیخوته و سانچو، ۵۸۱.
 زندگینامه، ۵۰۸.
 زندگینامه ادبی، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴.
 زندگینامه شاعران، ۴۸۸، ۴۸۹.
 زندگینامه ماکیاولی، ۵۸۷.
 زهر الاداب و ثمر الالباب، ۱۶۴.
 زیبا شناخت، ۵۸۴.
 ژیل بلاس، ۴۵۱.
 سارتور ریسارتوس، ۵۰۰.
 ساعات فراغت، ۴۹۰.
 سالنامه ریچارد بینوا، ۵۰۸.
 سبک شناسی، ۶۵۶.
 سخن در باب نقادی، ۴۸۴.
 سخنرانیهای در باب ادبیات امریکایی، ۵۱۲.
 سخنرانیهای در باب زیبا شناخت، ۶۷۵.
 سخن سنجی، ۶۶۲.
 سخنوری عامیانه، رساله...، ۴۳۵.
 سخن و سخنوران، ۶۵۷.
 سرخ و سیاه، ۷۲۸.
 سرمایه، ۶۸۶.
 سعادات ناصری، ۶۳۳.
 سفر پیدایش، ۳۱۱.
 سفینه خوشگو، ۲۶۷.
 سکه سازان، ۶۱۰.
 سلجوقنامه، ۹۹.
 سلسله الذهب، ۲۳۲.
 سندبادنامه، ۱۱۵، ۷۲۴.
 سنگ محک سیاست، ۳۶۶.
 سه مکتوب، ۶۲۴، ۶۳۷.
 السیاسه، ۱۷۷.
 سید ← منظومه سید.
 سیر حکمت در اروپا، ۶۵۰.
 شاعر، مقاله...، ۵۲۰.
 شاعران جدید ایتالیا، ۵۳۱.
 شانسون دورولان، ۳۳۹.
 شاهنامه ← شاهنامه فردوسی.
 شاهنامه ابومنصوری، ۱۸۵.
 شاهنامه فردوسی، ۷، ۳۲، ۴۳، ۷۵، ۷۶، ۹۱، ۱۰۱، ۱۵۱، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۱، ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۱۰، ۲۱۸.

صندلیها، ۶۱۵.
صور اسرافیل، روزنامه...، ۶۲۵، ۶۴۰.

ضحی الاسلام، ۱۷۸.

طاقدیس، ۶۳۰.
طب تجربی، ۴۵۷.
طبقات الشعراء، ۹۲، ۱۴۵، ۶۶۱.
طبیعت، ۵۱۹.
طبیعت اشیاء، ۳۴۹.
طبیعت و عناصر شاعری، ۵۲۴.
طرائق الحقایق، ۶۱۵.

ظهر الاسلام، ۱۷۸.
عتبة الکتبه، ۲۰۱، ۲۰۲.
عشقها، ۳۱۴.
عقد الجمان، ۱۷۶.
العقد الفريد، ۱۶۳، ۲۳۹.
عقل سلیم، ۵۰۸.
علم الادب، ۱۷۶.
العمده، ۸۳، ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۱۲.
العمدة فی صناعة الشعر و نقده، ۱۶۴.
عنتره، ۹۲.
عهد جدید، ۹۵.
عهد عتیق، ۵۸، ۱۱۴.
عیون الاخبار، ۱۴۵.

غایه العرو ضیین، ۷۵، ۱۸۹، ۲۱۰.
غشیان، ۶۹۸، ۶۹۹.
غزل غزلها ی سلیمان، ۳۴۷، ۱۱۴، ۴۳۲، ۴۷۵.

۶۲۸، ۴۳۱، ۲۴۴، ۲۲۰، ۲۱۹

۶۳۱، ۶۴۸، ۶۵۱، ۶۵۳، ۷۰۸.

شایعات، مجله...، ۵۵۷.

شب هزار و دوم، ۶۸.

شدالازار، ۶۴۷.

شراب پیوریتنها، ۶۰۵.

شرح احوال ناصر خسرو، ۶۵۰.

شرح احوال و نقد و تحلیل آثار عطار

نیشابوری، ۶۵۸.

شرح الزیارة، ۶۲۵.

شرح مثنوی شریف، ۶۵۸.

شرح و تفسیر بر کورنی، ۳۰۱.

شرقیات، ۷۳، ۸۴، ۱۱۴.

شعراء مصر و بیأتهم فی الجیل الماضي، ۱۷۷.

شعراء النصرانیة، ۱۷۶.

شعر در ایران، ۶۵۷.

شعر ساده و شعر احساساتی، رساله...، ۶۷۴، ۶۷۷.

شعر غنایی، حماسی، درام یا یک قانون

تطور ادبی، ۷۱.

شعر فرانسه در قرن شانزده، ۴۶۰.

شعر و شاعری، رساله... — ایون یا شعر و

شاعری

الشعر و الشعراء، ۷۷، ۱۰۲، ۱۴۵.

الشعر و غایاته، ۱۷۶.

شفاء، ۱۷۲، ۲۱۲.

شقائیک الحقائق — حقایق الحقایق.

الشقایق النعمانیة، ۱۷۵.

شکند گمانیک و چار، ۱۸۴.

شنل، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹.

شورش اسلام، ۴۹۹.

شیرین و خسرو، ۹۲، ۲۱۹.

صبح الاعشی فی صناعة الانشاء، ۱۷۴.

صد خطابه، ۶۳۸.

صناعت کبیر، ۳۸۷.

الصناعتین، ۷۹، ۱۰۳، ۱۵۶، ۱۵۹.

فن شعر اینیاسپودیلوزان، ۴۰۰.
 فن شعر بوالو، ۴۰۴، ۴۰۰، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵.
 فن شعر تئوفراست، ۲۹۹.
 فن شعر پله تیه، ۴۳۶.
 فن شعر در زبان کاستیلی، ۳۹۱.
 فن شعر لویه دوگا، ۳۹۸.
 فن شعر ویدا، ۳۶۰.
 فن شعر ورلن، ۴۵۸.
 فن شعر وکلن، ۴۳۶.
 فن شعر هوراس، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۳، ۴۳۶، ۴۴۳، ۷۱۶.
 فن شعر یوهان کریستف گوتشد، ۴۱۴.
 فواره باغچه سرای، ۵۵۱.
 فی الادب الجاهلی، ۱۷۸.
 فی اوقات الفراغ، ۱۷۷.
 فیض الخاطر، ۱۷۸.
 قابوسنامه، ۱۹۶، ۲۰۷، ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۲۱.
 قانون ابن سینا، ۷۰۸.
 قبض الريح، ۱۷۶.
 قرآن، ۳۹، ۹۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۷، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۲، ۲۳۷، ۲۳۸، ۱۹۰، ۷۲۶.
 قراضة الذهب فی نقد اشعار العرب، ۱۶۴.
 قرن لوئی چهاردهم، ۴۴۲.
 قصص العلماء، ۶۳۰.
 قصه ها و ترانه های عامیانه، ۴۳۰.
 قصه های کانتر بوری، ۴۶۸.
 قصیده تائیه، ۲۵۲، ۵۵.
 قصیده تتماج، ۱۹۶، ۷۵.
 قصیده فاضحه ← فاضحه.
 قصیده لغز شمع، ۱۹۰.
 قصیده مزور، ۱۸۷.
 قواعد الشعر، ۱۵۰.

غزلها، ۴۳۱.
 غزلیات و قصاید سعدی، ۶۵۰.
 غلبه بر ناتور ایسم، ۵۹۰.
 غوکان، نمایشنامه...، ۱۱۹، ۱۹۹، ۲۷۸، ۴۷۲.
 فائوست، ۴۰۳، ۴۰۵، ۴۱۶، ۵۵، ۹۸، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۲۷، ۴۳۱، ۴۳۲.
 فاضحه، ۵۷.
 فجر الاسلام، ۱۷۸.
 قدر، ۲۷۹، ۷۲۸، ۷۲۹.
 قدروس ← رساله قدروس.
 فرائد السلوك، ۱۱۵.
 فرماندار، ۴۷۰.
 فرهنگ تاریخی و انتقادی، ۴۴۹.
 فرهنگ جانسون، ۴۸۸.
 فرهنگ فلسفی، ۲۹۰.
 فرهنگ وزبان، ۶۶۳.
 فرهنگ و هرج و مرج، ۵۰۳.
 فلسفه هنر، ۴۶۲، ۵۸۵.
 الفلك الدائر علی المثل السائر، ۱۷۰، ۱۷۲.
 فلك السعاده، ۶۳۶.
 فن اوزان، ۳۴۹.
 فن بلاغت، ۳۲۶، ۴۷۱.
 فن بلاغت یوهان کریستف گوتشد، ۴۱۴.
 فن خطابه، ۱۲۹، ۱۵۲، ۱۶۹، ۱۸۳، ۲۹۰، ۲۹۸، ۳۰۹.
 فن شاعری، ۳۸۹.
 فن شعر ارسطو، ۶، ۵۴، ۷۸، ۱۲۹، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۶۹، ۱۸۳، ۲۸۳، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۵، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۱۲، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۴، ۳۶۵، ۴۲۰، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۵۵۶، ۶۶۷، ۷۰۷، ۷۱۲، ۷۱۵.
 فن شعر انگلیسی، ۴۷۳.

قوبلای خان (منظومه)، ۵۵.
 قهرمان و قهرمان پرستی ← قهرمان و قهرمان
 پرستی، و قهرمانی در تاریخ
 قهرمان و قهرمان پرستی و قهرمانی در تاریخ،
 ۵۲۰، ۵۰۰.
 قهرمان عصر ما، ۵۵۱.

کاروند، ۱۸۲.
 الکامل، ۱۵۰، ۱۶۳.
 الکامل فی تاریخ، ۱۷۰.
 کاندید، ۴۸۸.
 کاوه، مجله...، ۶۴۰، ۶۴۱.
 کتاب اعداد، ۳۴۱.
 کتاب ایوب، ۳۴۱، ۳۴۶.
 کتاب برهان، ۱۸۳.
 کتاب برهان حکیم ارسطو جهت شاهنشاه
 خسرو اول ← کتاب برهان.
 کتاب زرین، ۳۰۹.
 کتاب السفره فی ذم الریاء، ۶۳۳.
 کتاب العین، ۱۸۹.
 کتاب لونژن، ۳۰۷، و نیز ← نمط عالی.
 کتاب مقدس، ۳۳۴، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳،
 ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹،
 ۳۵۰، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۸۹،
 ۴۱۱، ۴۷۵، ۵۲۸، ۶۸۴.
 کتاب یرمیاہ نبی، ۳۴۴.
 کتیبه بیستون، ۶۳۶.
 کتیبه های شاهان هخامنشی، ۱۸۱.
 کتیبه های کهن شاهان هخامنشی، ۱۸۴.
 کرگدن، ۶۱۵.
 کرومول، ۴۵۳.
 کشف الحال فی وصف الخال، ۱۷۴.
 الکشف عن مساوی شعر المتنبی، ۱۵۶،
 ۱۵۸.
 کشف المحجوب، ۹۹.
 کشکول، ۲۵۴.
 کلبه عموتوم، ۵۱۰.

کلیات سعدی، ۹۱.
 کلیده و دمنه، ۶۸، ۱۱۵، ۱۸۳، ۱۸۴،
 ۲۰۲، ۲۳۷، ۳۸۳، ۳۸۸، ۶۵۹،
 ۶۶۰.
 کمندی اشک آور، ۴۴۱.
 کمندی الهی ← کومدی الهی دانته.
 کنت دومونت کریستو، ۹۹.
 کنت کارمانیولا، ۳۷۳، ۳۷۴.
 کنز القافیه، ۷۵، ۱۸۹، ۲۱۰.
 کومدی الهی دانته، ۷، ۷۶، ۱۶۱، ۳۳۴،
 ۳۴۷، ۳۵۲، ۳۵۶، ۳۸۸، ۴۷۴،
 ۵۸۳، ۵۸۵.
 کومدی انسانی، ۶۸۰.
 کوه پارس، ۵۲۴.
 کوه جادو، ۵۹۳.
 کوهستان جادویی، ۶۹۳.
 گائده های زرتشت، ۵۸، ۱۸۱.
 گاه شماری، ۶۵۰.
 گجستک ابالیس، ۱۸۴.
 گر شاسبنامه، ۲۱۸.
 گفتار در باب شعر انگلیسی، ۴۷۱.
 گفتار در باب شعر قهرمانی، ۳۶۱.
 گفتار در باب شکسپیرو ولتر، ۳۷۰.
 گفتار درباره تئو فرست، ۴۴۸.
 گفتار در روش، رساله...، ۴۴۴.
 گفتار دکارت، ۶۸۳.
 گفتاریک ایتالیایی در باب شعر رمانتیک،
 ۳۷۶.
 گفتگو بر ضد شعر، ۳۵۷.
 گفتگو در باب سخنوران، ۳۲۷.
 گفتگوهای خیالی، ۴۹۶.
 گفتگوهای دوشنبه، ۴۶۰، ۷۲۱.
 گفت و شنود در باب زبان، ۳۹۰.
 گفت و شنود مرکوریو و کارون، ۳۹۰.
 گلستان، ۶۷، ۱۲۶، ۲۳۶، ۴۰۸، ۶۵۰،
 ۶۵۳.

گنج شایگان، ۲۶۹، ۲۷۱.
 گوندیبرت، داستان...، ۴۷۵.
 گلهاى شر، ۴۰.
 گیتی گشای زند، ۶۳۱.
 لائوکوئون، ۴۱۹، ۴۲۲.
 لاله رخ، ۶۸، ۱۱۴، ۴۹۹.
 لامیه غضایری، ۱۹۱.
 لباب الالباب، ۱۹۰، ۲۳۹، ۲۴۱، ۶۳۲، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۵۹ -
 لباب الالباب عوفی ← لباب الالباب.
 لوسید، ۹۸، ۱۲۱.
 لوکرس، ۳۲۷.
 اللؤلؤ والمرجان، ۶۳۳.
 لولیان، ۵۵۱.
 لیسه، ۴۵۱.
 لیلی و مجنون، ۱۰۱، ۱۲۶، ۲۲۰.
 مادر، ۵۹۶.
 مارک تواین من، ۵۳۱.
 ماریوس ابیقوری، داستان...، ۵۰۵.
 مانزونی و لئوپاردی، ۵۸۵.
 مانی و دین او، ۶۵۰.
 مبانی یک علم جدید، ۳۶۸.
 المثل السائر ← المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر.
 المثل السائر فی ادب الکاتب والشاعر، ۱۶۶، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۴، ۲۳۸، ۲۷۴.
 مثنویات عطار، ۹۱.
 مثنوی مولوی، ۵۵، ۶۷، ۸۱، ۲۵۲، ۲۵۴، ۶۳۷، ۶۴۸، ۶۸۸.
 مجالس ثعلب ← امالی ثعلب.
 مجالس المؤمنین، ۹۱.
 مجالس النفائس، ۲۲۵، ۲۳۹، ۲۴۲.
 مجله آزادستان، ۶۴۱.
 مجله آوا ← آوا، مجله...

مجله ادبیات تطبیقی ← ادبیات تطبیقی.
 مجله ادینبورو، ← ادینبورو.
 مجله ارمغان ← ارمغان.
 مجله بهار، ۶۴۴.
 مجله پیمان، ۶۵۴.
 مجله دانشکده ← دانشکده.
 مجله شایعات ← شایعات.
 مجله غرب، ۵۸۱.
 مجله کاوه ← کاوه.
 مجله مهر، ۶۵۹، ۶۶۲.
 مجله نقد، ← نقد.
 مجله الهلال ← الهلال.
 مجمع الشعراء، ۲۴۲.
 مجمع الفصحاء، ۱۸۹، ۱۹۲، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۷۳، ۶۲۸، ۶۳۲.
 مجمع النوادر، ۲۰۹.
 مجموعه مقالات بدیع الزمان فروزانفر، ۶۵۸.
 مجموعه مقالات رنسانس، ← رنسانس.
 محاسن الکلام، ۲۰۴.
 محمد و جانشینانش، ۵۱۳.
 مختار نامه، ۶۳۲.
 مختصر ← شرح مختصر بر تلخیص المفتاح.
 مخمس، ۴۳۶.
 مرآة الخیال، ۲۶۱، ۲۶۷.
 مردان نمودگار، ۵۲۰، ۵۲۱.
 مرزبان نامه، ۶۸، ۱۱۵، ۷۲۴.
 مرگ درونیز، ۶۹۳.
 مرید، ۵۷۵.
 مزامیر داود، ۱۱۴، ۳۴۱، ۳۴۷.
 المزهرفی علوم اللغة، ۱۷۴.
 مستدرک الوسائل، ۶۳۳.
 مسیح نامه، ۳۶۰، ۴۱۷، ۴۱۸.
 مشاجرات مربوط به سید، ۴۷۶.
 مطالعات انتقادی، ۴۶۵.
 مطول، ۱۷۴ (مطول بر تلخیص المفتاح).
 المعارف، ۱۴۵.
 معارف بهاء ولد، ۶۵۸.
 معارف محقق ترمذی، ۶۵۸.

المعجم، ۸۰، ۸۴، ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۲۴، ۱۹۰، ۲۲۴، ۲۳۹، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۷۴، ۶۳۲، ۶۴۷.
 المعجم فی معاییر اشعار العجم ← المعجم.
 معراج نامه محمد، ۳۸۸.
 معلقات سبع، ۱۳۷.
 مع المتبني، ۱۷۸.
 معیار الاشعار، ۲۳۲، ۲۳۹، ۲۴۵، ۲۴۶.
 مفاوضات دوشنبه، ۲۴، ۱۷۸.
 مقالات، ۴۹۹، ۵۰۸.
 مقالات انتقادی، ۵۰۳.
 مقالات تقی زاده، ۶۵۰.
 مقالات در باب پترارکا و اصول نقد شعر، ۳۷۶.
 مقاله اخذ تمدن خارجی، ۶۵۰.
 مقاله جنبش ملی ادبی، ۶۵۰.
 مقاله لزوم حفظ فارسی فصیح، ۶۵۰.
 مقامات بدیع الزمان همدانی، ۱۱۴.
 مقامات حریری، ۱۱۴، ۱۷۶.
 مقامات حمیدالدین ← مقامات حمیدی.
 مقامات حمیدی، ۶۷، ۱۱۴، ۲۰۰، ۲۰۲.
 مقام الفضل، ۶۲۹.
 مقدمه ابن خلدون، ۳۱.
 مقدمه شاهنامه ابومنصوری، ۱۸۵.
 مقدمه شکسپیر، ۳۸.
 مقدمه طب تجربی، ۶۸۳.
 مقدمه های درآیدن، ۴۸۲.
 مکاشفات یوحنا، ۴۷۵.
 مکتب، ۹۸، ۴۹۶.
 مکتب فساد، ۴۷۰.
 مکتفی، ۱۵۱.
 مگسها، ۷۰۰.
 ملاحظات در باب احساس زیبا و والا، ۶۷۰، ۶۷۱.
 ملاحظات در باب ادبیات امریکائی، ۵۱۲.
 ملاحظات در باب سید، ۴۳۸.
 ملاحظات مربوط به احساس زیبا و والا
 ← ملاحظات در باب احساس زیبا و والا.
 ملانصرالدین، روزنامه...، ۶۴۰.
 منتخبات آثار معاصرین، ۶۶۲.

منتقد به عنوان هنرمند، ۵۰۵.
 من حدیث الشعر والنثر، ۱۷۸.
 منشآت قائم مقام، ۶۲۸.
 منصف، ۹۹.
 منظومه سید، ۳۳۹، ۳۸۳، ۴۳۷، ۴۳۸.
 منظومه فن شعر هوراس ← فن شعر هوراس.
 منظومه قوبلای خان ← قوبلای خان.
 منظومه نبلونگن، ۴۰۸، ۵۰۱.
 منظومه هوراس، ۴۰۰.
 الموازنه ← الموازنه بین الطائیین
 الموازنه بین ابی تمام و بحتری ← الموازنه
 بین الطائیین
 الموازنه بین الطائیین، ۳۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۲۴، ۱۵۴.
 موازنه بین قدما و متأخران، ۴۴۲.
 موازنه بین قدما و متجددان، ۴۴۷.
 موبی دیک، ۵۲۲.
 الموشح، ۱۶۲.
 موقعيتها، ۶۱۰.
 مهمانی، ۳۵۲.
 ناتان خردمند، نمایشنامه...، ۴۱۸.
 ناسخ التواریخ، ۲۷۳.
 نامزدها، ۳۷۵.
 نامه به آقا ی شوو، ۳۷۴.
 نامه به آکادمی، ۴۴۸.
 نامه دانشوران ناصری، ۶۴۷.
 نامه های در باب تازه ترین آثار ادبی، ۴۱۸.
 نامه های ایرانی، ۱۱۴.
 نامه های قزوینی به تقی زاده، ۶۴۷.
 نامه های کمال الدوله به جلال الدوله، ۶۳۸.
 نان و حلوا، ۲۵۴.
 نبی، ۱۹۰، و نیز ← قرآن.
 نزاع پیشینیان و نوآمدگان، ۳۲۷.
 نزاع مربوط به سید، ۴۳۹.
 نصرة الشاعر [على المثل السائر]، ۱۷۰، ۱۷۴.
 نصیحت نامه، ۶۳۴.
 نظری کوتاه در باب تراژدی، ۴۸۳.
 نغمه های چوپانی و یرژیل، ۳۹۱.

- نغمه‌های هاینه، ۶۹.
 نفثة المصدور، ۲۰۲.
 نفوس مرده، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۵۴.
 نقد، مجله...، ۵۸۴.
 النقد الادبی، ۱۷۸.
 نقد حاضر در تصحیح دیوان ناصر، ۶۴۶.
 نقد حال، ۶۶۳.
 نقد دآوری، ۴۲۶.
 نقد الشعر، ۷۳، ۱۱۲، ۱۵۱، ۱۵۳.
 نقد عقل عملی، ۴۲۶، ۶۷۲.
 نقد قوة حکم، ۶۷۲.
 نقد منتقدان، ۷۲۷، ۷۲۸.
 نقد النشر، ۱۵۲.
 نقد واصلاح، ۱۷۸.
 نقد وداستان، ۵۳۱.
 نمایشنامه ابرها ← ابرها.
 نمایشنامه ادیپ ← ادیپ.
 نمایشنامه اگمنت، ۴۲۵.
 نمایشنامه تارتوف ← تارتوف.
 نمایشنامه توطئه فیسکو ← توطئه فیسکو.
 نمایشنامه رهنان، ← رهنان.
 نمایشنامه طوفان، ۴۶۷.
 نمایشنامه غوکان ← غوکان.
 نمایشنامه گوتزف برلی شین کن، ۴۲۵.
 نمایشنامه هملت، ۶۹۲.
 نمط عالی، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۲.
 النوادر، ۱۶۳.
 نوراہب، داستان...، ۵۵۱.
 نهج البلاغه، ۹۱، ۱۷۰.
 نیبلو نگن لید، ۳۳۴، ۳۳۹.
 نی زن، ۵۵۱.
 الوافی بالوفیات، ۱۷۴.
 واقع گرایی، ۴۵۶.
 والنشتاین، ۳۷۳.
 وامق و عذرا، ۱۸۵.
 الوساطه [بین المتنبی و خصومه]، ۷۸، ۹۹،
 ۱۰۳، ۱۰۷، ۱۵۸.
 وظایف انسان، ۳۷۷.
 وغوغ ساهاب، ۶۶۲.
 وفيات الاعیان، ۱۶۰، ۱۷۴، ۱۷۵.
 ولادت تراژدی، ۴۳۲.
 وولگاتا، «ترجمه کتاب مقدس»، ۳۴۱.
 ویس ورامین، ۹۲، ۱۰۱.
 ها کل بری فین...، ۵۳۰.
 هاملت، ۹۸.
 هانری بینوا، ۴۰۸.
 هجونامه اصفهان، ۹۰.
 هجونامه بلخ، ۹۰.
 هزار افسان، ۱۱۵.
 هفتاد و دو ملت، رساله...، ۶۳۸.
 هفت اقلیم ← تذکره هفت اقلیم.
 هفت گنبد، ۲۱۹.
 الهلال، مجله...، ۱۷۶.
 هملت، ۴۷۳.
 همه راه تن، ۶۰۹.
 هنجار و گفتار، ۶۴۶.
 هنر جدید کمدی پردازی، ۳۹۷.
 هنر چیست؟، ۵۶۰.
 هنر داستان، ۵۳۴.
 هنر، وجود و قوانین آن، ۵۸۹.
 یادداشتهای قزوینی، ۶۴۷.
 یادگار زریران، ۱۸۱.
 یتیمه الدهر، ۱۶۰، ۱۷۵، ۲۴۰.
 یکشب گرجستان، ۵۴۲.
 یک کلمه، ۶۲۴.
 یکی بود یکی نبود، ۶۴۰، ۶۴۸.
 یوبه نامه، ۲۴۶.
 یوتوپیا، ۴۶۸.
 یوسف شاه، ۶۳۷.
 یوسف وزلیخا، ۸۹، ۹۲.
 یولیس، ۶۰۸، ۶۰۹.
 یوم الاسلام، ۱۷۸.

فہرست اعلام

آبانی طهرانی، ۶۳۲.

آبر کرامبی، ۵۷۰.

آبلار، پیر، ۳۳۴.

آبه پره وو ← پره وو ، آبه.

آبہ دو بوس — دو بوس ، آبہ .

آبو، ادمون، ۹۹.

آتش احمد، ۲۰۳.

آتنه، ۴۲۹.

آخوندزاده، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۳۴

. 638 637 636 635

آدام اسمیت، ← اسمیث، آدم.

آدلر، ۶۸۹، ۶۹۳، ۶۹۴.

آدم، ۹۱.

آدولفو بارتولی، — بارتولی، آدولفو.

آديسون، جوزف، ۴۸۴.

آذر — آذر پیگدلی.

آذربایجان، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۶.

آذر دیر پسند ← آذر بیگدلی.

آذری برو جردی، ۶۳۲.

آدا کچف، ۵۴۴.

آداموف، آرتور، ۶۱۴.

آر. پی. بلاکمر ← بلاکمر، آر. پی.

آرتور آداموف، — آداموف آرتور.

آرتور شاہ، ۳۵۱.

آرتور شوپنہاور، — شوپنہاور۔

آرتور ہانکن، — ہانکن، آرتور.

آرثر کویلر کاچ، — کویلر کاچ، آرثر.

آرکیاس، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹.

آرمان سالا کرو، ← سالا کرو، آرمان.

آر نولد ← ماثیو آر نولد.

آرنون دتوین دے، — توین دے، آرنولد.

آرنو هولتس، — هولتس، آرنو.

آریستارکس، ۹۴.

آریستوفان، ۲۴، ۳۳، ۱۱۹، ۱۲۹

625A 625V 6257 6199 619V

۴۷۲، ۲۸۰، ۲۷۹ ونیز ← آریستوفانس.

آریوستو، ۳۶۰، ۳۶۵.

آسین پالاسیوس ، ۵۸۳ .

آفانازی فت، ← فت، آفانازی.

آفریدون، ۱۸۶.

آقاسی، حاجی میرزا، ۲۶۷، ۲۶۹، ۲۷۲،

. 730 6728 6728

آقا محمد بند آبادی، ← بید آبادی آقا محمد.

آقا محمد خان، ۶۱۹.

آقامحمد علی بہبہانی کرمانشاہی ، — محمد علی

بہبہانی (-کرمانشاہی)، آقا.

آی. ا. ریچاردز ← ریچاردز، آی. ای.

اباخان، ۱۲۱.

ابالیت طبرستانی، ۲۷۱.

ابراهیم، ۴۰۸.

ابراهیم پورداود. ← پورداود، ابراهیم.

ابراهیم سلطان، ۳۴۲.

ابراهیم کلانتر، حاجی، ۶۲۰.

ابراهیم مازنی ← مازنی، ابراهیم.

ابراهیم موصلی، ۱۲۴.

ابشهی، ۱۷۴.

اب لویس شیخو ← لویس شیخو، اب

ابن ابی الحدید، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۳،

۱۷۴.

ابن ابی عتیق، ۱۳۹.

ابن اثیر، ۱۶۶، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲،

۱۷۳، ۲۳۸، ۲۷۴.

ابن الاحنف، ۱۷۳.

ابن اعرابی، ۱۴۴، ۱۴۶.

ابن باجه، ۳۸۳.

ابن خلدون، ۳۱، ۱۶۳، ۱۶۴.

ابن خلکان، ۱۶۰، ۱۷۴، ۱۷۵.

ابن راوندی، ۱۶۵.

ابن رشد، ۱۵۳، ۳۴۶، ۳۶۱، ۳۸۳،

۳۸۴، ۶۳۰، ۷۲۱.

ابن رشیق [قیروانی]، ۸۳، ۱۰۳، ۱۰۹،

۱۱۲، ۱۴۹، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۴،

ابن الرومی، ۴۷، ۴۸، ۱۵۷، ۱۷۷.

ابن سریق، ۱۳۹.

ابن سلام، ۲۸.

ابن سینا، ۱۵۳، ۱۶۹، ۱۷۲، ۲۱۱،

۶۳۰، ۷۰۸.

ابن طفیل، ۳۸۳.

ابن عباس، ۱۳۸.

ابن عبدربه [قرطبی]، ۱۶۳، ۲۳۹.

آقامحمد علی کرمانشاهی، ← محمد علی بهبهانی

(= کرمانشاهی)، آقا.

آقا میرک، ← میرک، آقا.

اگرین، ملکه، ۳۲۵.

آگوست، قیصر رم، ۷۱۲.

آگوستین قدیس، ۳۳۴، ۳۴۱، ۳۴۸.

آگهی تبریزی، ۲۵۵.

آلارکون، خوان رويزد، ۳۹۴، ۳۹۶.

آلبرت بوده، تی بوده، ← آلبر.

آلفرد دوموسه، ← موسه.

آلفرد دووینی، ← وینی، آلفرد دو.

آلفونسو والدس، ← والدس، آلفونسو.

آلفیه ری، ۳۷۰، ۳۷۲.

آلن، ۵۷۸.

آلن تیت ← تیت، آلن.

آمادور د لوس ریوس، ۴۰۲.

آمدی، ۳۱، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۷،

۱۱۹، ۱۲۴، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵،

۱۷۵.

آمونیس ساکاس، ۳۰۸.

آنا، ۵۳۷، ۶۸۸.

آنا تول فرانس، ۱۶۲، ۴۴۹، ۴۶۴،

۵۷۲، ۵۷۴، ۵۷۵، ۶۵۶، ۶۶۱،

۶۶۶.

آنا کرئون، ۴۰، ۳۰۰.

آنتون چخوف، ← چخوف.

آنتونیو دنبریا، ۳۹۰، ۳۹۱.

آنتونیو لولو، ← لولو، آنتونیو.

آنتونیو من تورنو، ← منتورنو، آنتونیو.

آندره ژید ← ژید، آندره.

آندره سوارس ← سوارس، آندره.

آندره مالرو ← مالرو، آندره.

آندره موروا ← موروا، آندره.

آنیسیوس، ۳۱۴.

آودن، ۵۷۱.

آوگوستین، ۳۳۹، ۴۰۲.

ابو سعید محمد بن احمد عبیدی، ۱۵۶.
 ابوالشمقمق، ۴۰.
 ابوالضیاء بشر بن تمیم، ← بشر بن تمیم،
 ابوطالب کلیم، ← کلیم.
 ابوطاهر خاتونی، ۲۲۴.
 ابوطاهر خسروانی، ۱۱۰.
 ابوالطیب، ۱۰۸.
 ابوالطیب المتبنی، ← متبنی.
 ابوالعباس احمد بن یحیی ثعلب، ← ثعلب.
 ابوالعباس اسفراینی، ۷۲۷.
 ابوالعباس عباس، ۲۰۵.
 ابوالعباس قلقشندی، ۱۷۴.
 ابوالعباس محمد بن یزید المبرد، ۱۵۰،
 ← مبرد [ابوالعباس]
 ابوالعباس مروزی، ۱۸۵.
 ابو عبدالله محمد بن سلام جمحی، ← جمحی.
 ابو عبیده، ۲۴، ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۶۱.
 ابوالعتاهیه، ۴۱، ۶۶، ۱۲۳، ۱۵۷،
 ۱۷۳.
 ابو عثمان عمرو بن بحر جاحظ، ← جاحظ
 ابوالعلاء شوشتری، ۱۸۹، ۲۰۴.
 ابوالعلاء معری، ۶۶، ۶۸، ۱۵۵، ۱۶۱،
 ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۷۳، ۱۹۸، ۱۹۹.
 ابوعلی حاتم، ← حاتم، ابوعلی.
 ابوعلی دعبل بن علی الخزاعی، ← دعبل خزاعی.
 ابوعلی قالی، ۱۶۳، ۱۶۴.
 ابوعلی مسکویه، ← مسکویه، ابوعلی
 ابو عمرو بن العلاء، ۱۴۳.
 ابو عمرو الشیبانی، ۱۴۹.
 ابو الفرج اصفهانی، ۱۶۰، ۲۳۹.
 ابو القاسم حسن بن بشر آمدی، ← آمدی.
 ابو القاسم قمی، میرزا، ۶۲۹.
 ابو المعالی نصرالله منشی، ← نصرالله منشی،
 ابو المعانی.
 ابو منصور ثعالبی، ← ثعالبی.
 ابو منصور قسیم بن ابراهیم القاینی، ← قاینی،
 ابو منصور.
 ابو نصر فارابی، ← فارابی.

ابن عربی، ۳۸۷.
 ابن فارض، ۵۵، ۲۵۱.
 ابن قارح، ← علی بن منصور
 ابن قتیبہ [دینوری]، ۷۷، ۸۴، ۱۰۲،
 ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۵۰، ۱۶۳،
 ۲۰۸.
 ابن مالک [طائی]، ۸۲، ۱۷۴.
 ابن معتر، ۴۷، ۴۸، ۶۶۱.
 ابن المقفع، ۱۵۰، ۱۶۵، ۱۸۳، ۱۸۴،
 ۲۳۷.
 ابن میمون، ۳۸۴.
 ابن وکیع، ۹۹.
 ابن هانی، ۶۴۳.
 ابن یامین، ۱۴۲.
 ابن یمین، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۹، ۶۶۰.
 ابواسحق ابراهیم بن علی بن تمیم، ← حصری
 قیروانی.
 ابواسحق حصری، ← حصری قیروانی.
 ابوبکر باقلانی، ← باقلانی.
 ابوبکر بن سعد زنگی، ۲۴۷.
 ابوبکر صدیق، ۱۳۹.
 ابو تمام [طائی]، ۸۰، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲،
 ۱۰۳، ۱۰۵، ۱۰۵، ۱۱۹، ۱۲۰،
 ۱۲۳، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۴،
 ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۷۲، ۱۷۵، ۱۹۶،
 ۲۰۸، ۱۹۸.
 ابو جعفر منصور، ۲۳۷.
 ابو الحسن اهوازی، ۲۰۱.
 ابو الحسن السرخسی بهرامی، ← بهرامی -
 السرخسی، ابو الحسن.
 ابو الحسن علی بن عبدالعزیز، ← قاضی جرجانی.
 ابو حفص سغدی، ۱۸۵.
 ابو حیان توحیدی، ۷۹.
 ابو ذراعہ جرجانی، ۱۹۰.
 ابو سعد احمد بن منشوری سمرقندی، ۱۸۹.
 ابو سعید ابوالخیر، ۵۸، ۲۵۳.

ابو نصر فتح الله خان شیبانی — شیبانی، فتح الله خان
 ابونواس، ۱۸، ۳۱، ۶۸، ۷۹، ۹۲،
 ۱۱۴، ۱۲۳، ۱۴۲، ۱۴۹، ۱۷۲،
 ۲۰۷، ۲۱۲، ۶۴۳.
 ابوهفان، ۳۹.
 ابو هلال — عسکری، ابو هلال (=ابی هلال)
 ابوالینبغی، ۳۹.
 ابویوسف، ۲۰۴.
 ابی تمام — ابوتمام.
 ابی سعید محمد بن احمد العبیدی، ۱۰۳.
 ابی طاهر، ۱۵۴.
 ابی الطیب، ۹۹.
 ابی عبادۀ بحتری، — بحتری.
 ابی عبیدۀ — ابو عبیدہ.
 ابی نواس — ابونواس.
 ابی هلال عسکری — عسکری، ابو هلال.
 اپولونیوس، ۳۱۱.
 اتابک، ۶۲۴.
 اتابک ابوبکر بن سعد زنگی، — ابوبکر بن
 سعد زنگی.
 اتلو، ۴۸۳.
 اثیر، ۲۴۲.
 احمد آتش، — آتش، احمد.
 احمد اردبیلی، ۲۵۵.
 احمد امین، ۱۷۷.
 احمد بن طاهر، ۱۰۸.
 احمد بن عبد الله خجستانی — خجستانی، احمد بن
 عبد الله.
 احمد بن یحیی ثعلب، — ثعلب [ابوالعباس
 احمد بن یحیی]
 احمد بهمنیار، — بهمنیار، احمد.
 احمد حامد کرمانی، ۱۹۵، ۲۰۳.
 احمد خان هندی، سرسید، ۶۱۸.
 احمد شاملو — شاملو، احمد.
 احمد فارس الشدیاق، ۱۷۶.
 احمد کسروی، — کسروی تبریزی، احمد.

احوص، ۱۳۹.
 اختیار الدین شیبانی، — شیبانی، اختیار الدین.
 اخل، ۱۴۰.
 اخفش، ۲۴.
 اخوان ثالث، ۶۶۳.
 اذمیت — کازیمیر اذمیت.
 ادگار آلن پو، ۶۸، ۴۵۷، ۵۱۳، ۵۱۴،
 ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۱، ۵۲۴،
 ۵۲۵، ۵۲۸، ۵۲۹، ۷۱۱.
 ادگار پو — ادگار آلن پو.
 ادگار والاس، — والاس، ادگار.
 ادمون آبو، — آبو، ادمون.
 ادموند استدمن — استدمن.
 ادموند چامبرز، — چامبرز، ادمون.
 ادموند گاس، — گاس ادموند.
 ادموند ویلسون، — ویلسون، ادموند.
 ادمون روستان، — روستان، ادمون.
 ادمون ژالو، — ژالو، ادمون.
 ادوارد براون، — براون، ادوارد.
 ادوارد داودن، — داودن، ادوارد.
 ادوارد فیتز جرالد، ۴۹۹، — فیتز جرالد.
 ادوارد گیون، — گیون.
 ادوارد هیوم، — هیوم.
 ادوارد یانگ، — یانگ، ادوارد.
 ادولف هیتلر، — هیتلر،
 ادوین پرسی ویپل — ویپل.
 ادیب صابر، ۱۹۷، ۲۰۷، ۲۱۴.
 ادیب الممالک، ۶۵۹.
 ادیپوس شاه، ۶۹۲.
 اراسموس، ۳۵۳، ۳۵۶، ۳۹۰، ۳۹۲،
 ۴۱۲.
 ارتگا — خوزه ارتگا ای گاست.
 اردشیر بابکان، ۱۸۳.
 ارسطو، ۶، ۹، ۱۵، ۲۳، ۲۴، ۳۷،
 ۳۸، ۵۰، ۶۹، ۷۰، ۷۴، ۷۸،
 ۸۱، ۱۱۳، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۵۰.

استال، ← مادام دو استال.
 استاندال، ۱۷، ۱۲۲، ۴۵۶، ۶۸۰،
 ۶۹۱، ۷۰۱، ۷۲۸.
 استدمن، ۵۲۴، ۵۲۵.
 استرن، ۵۱۳.
 استروفسکی، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۵۹.
 استفان مالارمه، ← مالارمه، استفان.
 استوارت شرم، ← شرم، استوارت.
 استوارت میل، ← میل، استوارت.
 استیلو، ۳۱۶.
 استینبک، جان، ۶۸۶.
 اسحق موصلی، ۱۲۴.
 اسدی، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۵۱.
 اسرار، ← هادی سبزواری، حاج ملا.
 اسکات اریجن، ۳۳۴.
 اسکار وایلد، ← وایلد، اسکار.
 اسکالیجر، ۳۶۴، ۴۳۶، ۴۳۸، ۷۱۶،
 اسکالیژ، ← جولینو چزاره اسکالیجرو.
 اسکندر، ۱۸۷، ۲۱۹.
 اسکودری، ۴۳۸.
 اسماعیل، شاه، ۲۵۴، ۲۶۴.
 اسمیث، آدم، ۴۸۷.
 اسپینگلر، اسوالد، ۵۸۱.
 اشتاملر، ۵۹۳.
 اشتراوس، ۶۷۵.
 اشتفن گئورگه، ← گئورگه، اشتفن.
 اشرف، سید، ۷۵، ۱۹۶، ۷۱۶.
 اشیل، ۲۴، ۱۱۸، ۱۱۹، ۲۷۶، ۲۷۸،
 ۲۷۹، ۲۹۸، ۳۰۷.
 اصمعی، ۲۴، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴،
 ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۶۱.
 اعتصام الملک، ← یوسف اعتصامی.
 اعتضاد السلطنه، ۶۳۶.
 اعتماد السلطنه، ۶۲۴، ۶۴۲.
 اعشی، ۵۷، ۹۰، ۱۲۳، ۱۵۴، ۱۶۲،
 ۱۸۲.
 اعشی میمون، ← اعشی

۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۶۸،
 ۱۶۹، ۱۸۳، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲،
 ۲۳۵، ۲۷۷، ۲۸۳، ۲۸۹، ۲۹۰،
 ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵،
 ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰،
 ۳۰۴، ۳۰۹، ۳۱۲، ۳۱۷، ۳۲۱،
 ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۶، ۳۶۰، ۳۶۱،
 ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۹۰،
 ۳۹۶، ۴۰۰، ۴۱۳، ۴۲۰، ۴۳۶،
 ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۷۳، ۴۸۴،
 ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۸، ۴۹۳، ۵۵۶،
 ۶۱۴، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹،
 ۷۰۷، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵.
 ارسکین کالدول، ۶۸۶، ← کالدول، ارسکین.
 ارشیلوک، ۲۷۶، ۲۸۵.
 ارماتینگر، ۵۹۳.
 ارنست تولر، ← تولر، ارنست.
 ارنست جونز، ← جونز، ارنست.
 ارنست رنان، ← رنان، ارنست.
 ارنست همینگوی، ← همینگوی، ارنست.
 اروینگ، ← واشنگتن اروینگ.
 اریستارک، ۷۴، ۳۰۰، ۳۰۲، و
 ← اریستارکس.
 اریستوفانس، ۹۴، ۱۲۹، ۳۰۰، ۳۰۲،
 ۷۱۲.
 اریستوکسن، ۲۹۹.
 ارزقی، ۱۱۱، ۲۰۶.
 ازوپ، ۱۱۵، ۲۹۹.
 ازهری، ۱۸۹.
 اسپندر، استفن، ۵۷۱.
 اسپنسر، ۴۹۷، ۴۹۸، ۵۰۳، ۶۸۱،
 ۶۸۳، ۶۸۴.
 اسپینگارن، جوئل، ۳۸۱، ۵۱۸، ۵۹۸،
 ۵۹۹، ۶۰۰، ۷۱۱، ۷۱۳، ۷۱۷،
 اسپینوزا، ۴۲۵، ۴۲۷، ۴۶۲، ۶۹۱،
 ۷۰۱.

الیوت، تی. اس. ۱۷۹، ۵۶۹، ۵۷۰،
 ۶۰۰، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۱۴،
 ۶۶۶، ۷۰۰، ۷۰۶، ۷۱۵.
 الیورالتون، ۵۶۸.
 امامی (هروی)، ۱۲۱، ۲۲۶، ۲۲۸،
 ۲۳۱.
 امان الله خان افشار، ۶۲۵.
 امپسون، ۵۷۰، ۵۷۱، ۶۶۶، ۷۲۴.
 امرسون، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱،
 ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۷، ۵۲۸،
 ۵۳۰، ۵۳۴.
 امرؤ القیس، ۳۹، ۹۹، ۱۱۴، ۱۱۵،
 ۱۲۳، ۱۳۷، ۱۵۴.
 امیر خسرو دهلوی، ۶۸، ۱۰۳، ۲۲۴،
 ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۳، ۲۳۵،
 ۲۴۳، ۲۵۵.
 امیرخلف، ۱۸۶.
 امیرعلیشیرنوائی، نوائی، امیرعلیشیر.
 امیرمعزی — معزی.
 امیل زولا، ۳۷۹، ۴۵۷، ۵۴۷، ۵۸۹،
 ۶۸۳، ۶۸۵، ۶۹۷.
 امیل فاگه، ۴۶۴، ۵۷۲، ۵۷۶.
 امیلی، ۴۹۸.
 امیلیوس، ۳۲۱.
 امین احمد رازی، ۲۶۶.
 امین الدوله، ۶۲۴.
 امیه بن ابی الصلت، ۹۰.
 انباز قلص، ۶۸۴.
 انصاری، خواجه عبدالله، ۶۷.
 انکسیماندر، ۶۸۴.
 انگلس، فریدریش، ۵۰۰، ۶۷۵، ۶۸۶،
 انوری، ۳۹، ۶۶، ۷۵، ۹۰، ۹۸،
 ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۲۰، ۱۹۵،
 ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۷، ۲۱۲، ۲۱۴،
 ۲۱۵، ۲۱۷، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳،
 ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۳۱، ۲۴۲، ۲۴۹.

افتخارالدین کرمانی، ملک، ۱۲۱.
 افلاطون، ۹، ۳۳، ۳۸، ۵۰، ۵۲، ۱۱۹،
 ۱۲۹، ۱۸۳، ۲۱۲، ۲۲۳، ۲۷۷،
 ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲،
 ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۸، ۲۹۱،
 ۳۰۰، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۸، ۳۲۴،
 ۳۴۰، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۵۸، ۳۶۲،
 ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۵، ۴۹۱، ۵۲۰،
 ۵۲۱، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۷، ۶۴۲،
 ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۲، ۶۷۶، ۶۹۱،
 ۷۰۱، ۷۱۴، ۷۱۵.
 اقلیدس، ۲۹۰، ۴۲۰.
 اکبر، ۲۵۶.
 اگبرت اسقف یورک، ۳۴۴، ۳۴۵.
 اگوست کنت، ۳۸، ۶۰، ۳۱۳، ۳۱۹،
 ۳۲۳، ۴۵۶، ۶۳۶، ۶۸۱، ۶۸۳،
 ۶۸۵.
 اگوست کورف، ۵۹۱.
 الساندرو مانزونو، مانزونو، — الساندرو.
 الغ بیگک، ۲۲۴.
 الفرد آدلر، — آدلر.
 الفردتنی سون، — تنی سون، الفرد.
 الفونس دهم، ۳۸۷.
 الکساندر استروفسکی، — استروفسکی.
 الکساندر اول، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵.
 الکساندر ایوانوویچ هرتسن — هرتسن.
 الکساندر بلوک، — بلوک، الکساندر.
 الکساندر پوپ — پوپ.
 الکساندر دوم، ۵۴۶.
 الکساندر دوم، ۴۳، ۹۹، ۶۴۴، ۶۵۶.
 الکساندر سوم، ۵۴۶.
 الکسیس، ۵۳۷.
 الکوین، ۳۴۵، ۳۴۸، ۴۶۷.
 المرمور، پل، ۵۹۸.
 الونسولوپزال پینسیانو، ۳۹۶.
 الیزابت، ۴۶۸.
 الیزابت بارت برونینگک، ۴۹۸.

۲۵۶ ، ۲۶۰ ، ۲۶۲ ، ۲۶۸ ، ۶۵۳ .
 انیوس ، ۹۸ ، ۳۱۵ ، ۳۱۹ .
 اوبلوموف ، ۵۴۴ .
 اوبینیاك ، ۴۴۱ .
 اوپیتس ، مارتین ، ۴۱۵ .
 اوتوی کبیر ، ۳۳۶ ، ۳۳۷ .
 اوحالدین کرمانی ، ۲۴۳ .
 اوحدی ، ۲۲۴ ، ۶۴۶ .
 اودن ، ۷۱۷ .
 اورستس ، ۶۹۶ .
 اوریپید ، ۱۱۸ ، ۱۱۹ ، ۲۷۶ ، ۲۷۸ ،
 ۲۷۹ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۲۹۴ ، ۲۹۶ ،
 ۳۴۴ ، ۴۲۶ ، ۷۱۲ .
 اوری پیدس — اوریپید .
 اوزجندی — شمس الدین منصور اوزجندی ،
 قاضی .
 اوژن یونسکو ، — یونسکو ، اوژن .
 اوستروفسکی ، ۵۵۸ .
 اوسیان ، ۹۰ ، ۴۸۷ .
 اولریش فن هوتن ، ۴۱۲ .
 اونامونو ، میگل ده (= میخل ده) ، ۳۸۴ ،
 ۵۸۰ تا ۵۸۲ .
 اونه ، ژرژ ، ۷۲۹ .
 اوید ، ۳۱۴ ، ۳۵۲ ، ۴۷۲ .
 اویس ایلکانی ، معزالدین ، ۲۵۰ .
 اویس جلایر ، شیخ ، ۲۴۹ .
 اهلی شیرازی ، ۲۶۷ .
 اهنری ، ۵۳۲ .
 ایاز ، ۱۸۶ .
 ای . ای . بیکر ، ۶۰۷ .
 ایسن ، ۶۱۱ .
 ایدته ، ۳۰۱ .
 ایرج الممالک ، ۴۶۵ .
 ایزابلا ، ۳۸۵ ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ .
 ایزیدور اسپانیایی ، ۳۴۳ ، ۳۴۴ ، ۳۴۵ ،
 ۳۴۹ ، ۳۸۴ .
 ایزیدور قدیس — ایزیدور اسپانیایی .

ایشندرف ، ۴۲۸ .
 ایمانویل کانت — کانت .
 اینگوسول ، چارلز ، جی ، ۵۱۱ .
 اینیاتسیودلوزان ، ۴۰۰ .
 ایوان تورگنیف — تورگنیف .
 ایوب ، ۳۴۱ .
 ایوب بن اسحق ، ۹۳ .
 ایون ، ۲۸۵ ، ۲۸۶ .
 بابا فغانی ، ۲۵۵ .
 بابر ، ۲۵۶ .
 بابیت ایروینگ ، ۵۷۳ ، ۵۹۸ ، ۵۹۹ .
 باتلر ، سامویل ، ۶۰۹ ، ۶۸۵ .
 باتوشکوف ، کنستانتین ، نیکلایه ویچ ،
 ۵۵۰ .
 باخرزی ، ۲۰۴ ، ۲۷۰ .
 باربد ، ۱۸۱ .
 باریوس ، ۶۰۷ .
 بارتلس ، ادولف ، ۵۹۳ .
 بارت ، رولان ، ۵۷۹ .
 بارتولی ، آدولفو ، ۳۸۲ .
 بارتی ، جوزپه ، ۳۷۰ .
 باسول ، جیمز ، ۴۸۹ .
 باقر ، حاج ملا... واعظ ، ۶۳۳ .
 باقلانی ، ۱۶۵ ، ۱۶۶ .
 بالزاک ، ۱۱۸ ، ۴۵۶ ، ۵۷۸ ، ۶۸۰ ،
 ۷۰۱ .
 باوم گارتن ، ۳۷ .
 بایرون ، ۴۰ ، ۴۶۹ ، ۴۹۰ ، ۴۹۳ ،
 ۴۹۶ ، ۴۹۷ ، ۵۰۰ ، ۵۰۱۳ ،
 ۵۱۷ ، ۵۴۲ ، ۵۵۱ ، ۶۷۹ ، ۷۱۲ .
 بایسنغر ، ۲۲۴ .
 بتھوفن ، — بتھوون .
 بتھوون ، ۷۷ ، ۴۲۷ .

بتی نلی، ساوریو، ۳۷۰.

بحتری، ۱۸، ۸۰، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲،

۱۰۳، ۱۰۵، ۱۱۹، ۱۲۳، ۱۴۸،

۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۷،

۱۷۲، ۱۹۶، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۷،

۲۰۸، ۲۱۲.

بحرالعلوم، سید ۶۲۹.

بدر جاجرمی، ۲۲۴.

بدر شیروانی، ۲۳۰.

بدیع الزمان خراسانی ← فروزانفر، بدیع -
الزمان.

بدیع الزمان همدانی، ۱۱۴، ۲۰۰.

بدیه، ژوزف، ۵۷۳، ۵۷۶.

برادران شگل، ← شگل، برادران.

برادران گونکور، ۶۸۲.

برام، اوتو، ۵۸۹.

براون، ادوارد، ۳۲، ۲۶۸، ۶۴۷.

برایانت، ویلیام، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۶،

۵۲۳.

برای تین گر، ۴۱۶، ۴۱۷.

برتولت برشت ← برشت، برتولت.

برت هارت، ۵۳۲.

برزویه طبیب، ۱۸۴، ۲۳۷.

برشت، برتولت ۶۱۰، ۶۱۴، ۶۱۲ -

۷۱۲.

برکت، جووانی، ۳۷۲.

برگسون، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۹۳، ۶۰۸،

۶۹۴، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸.

برنارد دوشارتر، ۳۴۹.

برنارد دوکلروو، ۳۴۷.

برناردشا، جرج، ۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲،

۶۸۵، ۶۹۷، ← شاو، جرج برنارد.

برناردن دوسن پیر، ۶۳۸.

برناردینودانیهلو، ۳۶۴.

برنی، فرانچسکو، ۳۵۷.

برنتانو، ۴۲۸.

برنز، رابرت، ۴۰، ۴۶۹.

بروتوس، ۳۲۹.

برونتولاتینی، ۳۸۸.

برونته، خواهران، ۴۹۸.

برون تیر، ۲۴، ۲۵، ۳۲، ۳۴، ۳۷،

۶۰، ۷۱، ۱۷۸، ۲۹۰، ۳۰۲،

۳۱۲، ۴۵۹، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶،

۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۵، ۵۷۶، ۶۶۶،

۶۸۵، ۶۹۷.

برهانی، ۱۹۵، ۲۰۳.

برویر، یوزف، ۶۸۸.

بزرجمهرقائینی، ۱۹۰.

بزرگقراہانی، میرزا، ۶۲۲.

بزمی قزوینی، ۲۵۵.

بسٹام، ۱۸۳.

بشار، ۴۱، ۱۱۴، ۱۲۳، ۱۵۷.

بشاربن برد، ۱۰۲، ۱۴۸، ۱۷۶.

بشر بن تمیم، ابوالضیاء، ۱۰۵، ۱۵۴،

۱۵۵.

بطرس البستانی، ۱۷۶.

بطلیموس فیلادلف، ۳۰۱.

بکت، سامویل، ۶۰۹، ۶۱۴.

بگزین ملک، ۲۰۵.

بل، پیر، ۹، ۲۹۰، ۳۹۹، ۴۴۹.

بلاکمر، آر. پی.، ۶۰۵.

بلعمی، ۱۸۶، ۷۲۷.

بلفرج رونی، ۷۵، ۹۸، ۱۱۰، ۱۹۵،

۱۹۶، ۱۹۸، ۲۱۶، ۲۶۰.

بلوک، الکساندر، ۵۹۴.

بلیک، ۵۶۷.

بلینسکی، ۲۴، ۲۹، ۵۴۸، ۵۴۹،

۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶،

۵۵۸، ۵۶۳، ۵۶۴، ۶۷۵، ۶۷۷.

بمانعلی کرمانی، ملا ۶۳۲.

بناپارت ← ناپلئون بناپارت.

بنای یزدی، ۶۳۲.

بولشه، ویلهلم، ۵۸۹.
 بومارشه، ۴۵۰.
 بومر، ۴۲۷.
 بومه، یاکوب، ۴۱۷.
 بوناوانتور، ۳۴۷.
 بونواس ← ابونواس.
 بوئسیوس، ۳۳۹، ۳۴۲، ۳۴۳.
 بهاءالدين بغدادی، ۱۹۵، ۲۰۰، ۲۰۱، ۷۲۵.
 بهاءالدين کاتب ← بهاءالدين بغدادی.
 بهاءالدين ولد، ۶۷، ۶۵۸.
 بهاءولد ← بهاءالدين ولد.
 بهائی، ۲۰۲، ۲۵۴، ۲۵۵.
 بهار ← محمدعلی مذهب.
 بهار ← ملک الشعرا بهار.
 بهرام چوبین، ۱۸۳.
 بهرامشاه سلجوقی، ← سلطان ابوالمظفر، ۲۳۷.
 بهرام گور، ۹۲، ۲۱۹.
 بهرام سرخسی، ۷۵، ۱۸۹.
 بهمن، ۱۸۷.
 بهمنیار، احمد، ۶۵۹.
 بیچراستو، هریت، ۵۱۰.
 بید معزز، ۳۴۹.
 بید آبادی، آقا محمد، ۶۳۰.
 بیدل، ۲۵۶.
 بیدپای برهمن، ۲۳۷.
 بیزه، ۷۲۸.
 بیسمارک، ۴۵۴.
 بیکر، ای. ای.، ۶۰۷.
 بیکن، فرانسیس، ۳۲، ۴۰، ۳۳۳، ۳۶۹.
 ۴۶۸، ۵۰۰، ۶۶۹.
 پاپ الکساندر ششم، ۳۹۱.
 پاپ جولیس دوم، ۴۱۲.
 پاپ گرگوریوس اول ← گرگوریوس کبیر.
 پاپ لئون دهم، ۳۹۱.
 پاپ هیلدبراند، ۳۳۷.
 پاپینی، جوانی، ۵۸۷.

بنت، ارنولد، ۶۰۹.
 بن جاسون، ۴۶۸، ۴۷۲.
 بندا ← ژولین بندا.
 بندتوکروچه. ← کروچه، بندتو.
 بندویه، ۱۸۳.
 بنی، پائولو، ۳۶۵.
 بهرامی السرخسی، ابوالحسن، ۲۱۰.
 بوالو، ۳۵، ۵۴، ۷۸، ۳۰۲، ۳۱۱،
 ۴۰۰، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۴۰، ۴۴۱،
 ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶،
 ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۱، ۴۵۳،
 ۴۷۸، ۴۸۲، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶،
 ۴۸۸، ۴۸۹، ۵۳۹، ۵۶۴، ۵۹۲.
 ۷۱۱.
 بوت، ۳۷۲.
 بوترو، امیل، ۵۲.
 بوخر (هع: بوشر)، ۴۴.
 بودلر، ۴۰، ۴۱، ۴۵۷، ۴۵۸، ۵۱۷،
 ۵۶۷، ۵۷۹.
 بودمر، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸.
 بوده، ۳۵۶.
 بورژ، پل، ۴۶۴، ۵۷۴، ۵۷۵.
 بورک، ۳۰.
 بورگر، گوتفريد آوگوست، ۴۲۵.
 بورگزه، جوزپه آنتونیو، ۵۸۶.
 بوریس گودونف، ۵۴۳.
 بوسعید ← ابوسعید ابوالخیر.
 بوسوئه، ۳۲، ۴۴۰.
 بوشکور، ۱۱۰.
 بوعلی، ۲۱۲.
 بوالفرج ← بلفرج رونی.
 بوفون، ۷۲، ۶۶۱، ۷۲۴.
 بوکاتچو (= بوکاجو)، ۱۱۵، ۳۵۶،
 ۳۵۷، ۳۶۰، ۳۸۱، ۴۶۸.
 بوکالینی، ترایانو، ۳۶۶، ۳۶۷.
 بوگدانف، آ. آ.، ۵۹۶.

پاٹر ← والتر پاٹر.

پاتسی، ۳۶۱.

پارینگتون ← وی. ال. ۶۰۵.

پارینی، ۳۷۲.

پانیول، مارسل ۷۲۹ - ۷۲۷.

پاول، ارنست، ۵۹۲.

یاول اول، ۵۴۳.

پاولوس، ۱۸۳.

پاوند، ۶۰۳، ۶۰۴.

پترارکا، فرانچسکو، ۳۵۵، - تا ۳۵۷،

۳۶۰، ۳۶۴، ۳۹۰.

پتنهام، جرج، ۴۷۱.

پرادون، ۷۲۸.

پراکسیفانس، ۱۲۹.

پرتسولینی، جوزیه، ۵۸۶، ۵۸۷.

پرس، ۳۲۹.

پرو، شارل ← شارل پرو.

پروانه، معین الدین، ۱۲۱.

پروست، مارسل، ۶۰۸، ۶۹۸.

پرویز، ۹۰.

پروین اعتصامی، ۶۵۷، ۶۶۲.

پرہوو، آبه، ۴۵۱.

پریستلی، جی. بی.، ۶۹۴.

پطر ← پطر کبیر.

پطرس، ۳۴۰.

پطرس مقدس، ۴۱۲.

پطر کبیر، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۴۱،

۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۵.

پگی، شارل، ۵۷۷.

پلئیاد، ۴۳۷.

پل بورژہ، ← بورژہ، پل.

پلخائف، ۵۵۷، ۵۶۰.

پلوت، ۳۱۵، ۳۱۶.

پلوالری ← والری، پل.

پلوتارک، ۳۰۸.

پلہ تہ، ۴۳۶.

پلیکو، سیلویو، ۳۷۲، ۳۷۸.

پلین جوان، ۳۲۴، ۳۲۶.

پو، ادگارالن، ← ادگار آلن پو.

پوپ، ۷۸، ۴۶۸، ۴۷۶، ۴۸۲، ۴۸۳،

۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸،

۴۸۹، ۴۹۰، ۵۰۷، ۵۰۶، ۷۱۱.

پوردادو، ابراہیم، ۶۵۸.

پوسن، نیکلا، ۴۲۲.

پوشکین، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۴۰، ۵۵۰،

۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۴.

پوگچف، ۵۴۰، ۵۴۳.

پولونیوس، ۶۹۲.

پولیتسیانو، آنجلو، ۳۵۷، ۳۶۰.

پیدال ← رامون پیدال.

پیرآبلار، ← آبلار، پیر.

پیراندلو، لویجی، ۶۱۲.

پیران ویسہ، ۶۲۸.

پیربل، ← بل، پیر.

پیرلاسر، ← لاسر، پیر.

پیرمیہنہ، ← ابوسعید ابوالخیر.

پیزون، ۳۲۰.

پیزسترات، ۲۷۷.

پیسارف، ۵۴۴، ۵۵۲، ۵۵۹، ۵۶۰.

پیشاوری، ادیب، ۶۴۶.

پیغامبر، ← محمد (ص).

پیغمبر اسلام ← محمد (ص).

پیکاسو، ۱۸.

پیکاک، ۴۹۱.

پین (تامس)، ۳۳۶، ۵۰۸.

پیندار، ۲۷۶، ۲۸۱، ۲۹۵، ۳۰۰،

۳۰۵، ۳۴۱.

پیوریتن، ۴۷۰.

پتودوریک، ۳۴۲.

تنکابنی، ۶۳۰ .
 تنی‌سون، آلفرد، ۴۷۰، ۴۹۱، ۵۲۹،
 تورکواتوتاسو، ۳۶۰، ۴۰۱، ۴۷۶،
 ۴۹۱ .
 تورگنیف، ۵۴۴، ۵۴۸، ۵۵۵، ۵۵۸،
 ۶۵۰ .
 توسیدید، ۳۰۴، ۳۰۵ .
 تولر، ارنست، ۶۱۲ .
 تولستوی، ۳۹، ۵۴۹، ۵۳۱، ۵۶۰،
 ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۸۷، ۵۹۳، ۶۱۱،
 ۶۴۲، ۶۴۵، ۶۶۹ .
 توللی، فریدون، ۶۶۳ .
 توماس آکمپیس، ۴۱۱ .
 توماس داکویناس، ۳۳۴، ۳۴۶، ۳۴۷،
 توماس مان، ← مان، توماس .
 تونی، ملا عبدالله، ۲۵۵ .
 توین‌بی، آرنولد، ۶۹۴ .
 تی. اس. الیوت، ← الیوت، تی. اس .
 تیبوده، آلبر، ۵۷۸ .
 تیت، آلن، ۶۰۰، ۶۰۵ .
 تیت لیو، ۳۵۶، ۳۵۹ .
 تیرسو، ← تیرسود مولینا .
 تیرسود مولینا، ۳۹۴، ۳۹۶ .
 تیک، ۴۲۷ .
 تیل اولن اشپیگل، ۴۰۹ .
 تیموتوئه، ۳۴۴ .
 تیموتیوس، ۴۹۶ .
 ثارو، هنری دیوید، ۵۲۷ .
 ثاکری، ← ویلیام ثاکری .
 ثعالبی، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۷۵، ۲۷۰، ۶۶۱،
 ثعلب [ابوالعباس احمد بن یحیی]، ۱۹،
 ۱۵۰، ۱۷۳ .
 ثنائی خراسانی، ۲۵۶ .

ثئودوسیوس، ۳۳۹ .
 ثئوфраست، ۲۹۹ .
 ثئوفیل گوتیه، ← گوتیه، ثئوفیل .
 تاراج اصفهانی، ۶۳۲ .
 تاسو، ۳۶۱، ۳۶۵ .
 تاسیت، ۳۲۷، ۳۲۹ .
 تاگور، ۷ .
 تالستوی، ← تولستوی .
 تامس پین، ← پین، تامس .
 تامس، جفرسون، ← جفرسون، تامس .
 تامس‌دی کوینسی، ← دیکوینسی .
 تامس گری، ← گری، تامس .
 تامس لاج، ← لاج، تامس .
 تامس مور، ۶۸، ۱۱۴، ۳۵۳، ۳۹۲،
 ۴۶۸، ۴۹۹، ۵۱۷ .
 تامسون، جیمز، ۴۸۷، ۴۸۹ .
 تاولر، یوهانس، ۴۱۱ .
 تراژان، ۳۲۳ .
 ترامبال، جان، ۵۱۲ .
 ترانس، ۳۱۴، ۳۱۵، ۴۱۶، ۴۴۵ .
 ترکی شیرازی، ۶۳۳ .
 تروتسکی، ۵۹۶ .
 تریسینو، جان جورجینو، ۳۹۰ .
 تریستان، ۳۵۱ .
 تسلی شیرازی، ۶۳۲ .
 تقوی، حاجی سید نصرالله، ۶۴۶ .
 تقی‌خان امیرکبیر، میرزا، ۶۲۰، ۶۲۲،
 ۶۲۴، ۶۳۵ .
 تقی‌زاده، سید حسن، ۶۴۰، ۶۴۷، ۶۴۹،
 ۶۵۰، ۶۶۱ .
 تمیم بن مقبل، ۱۶۲ .
 تن، ۲۲، ۳۷، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷،
 ۴۸، ۱۷۸، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۹،
 ۴۶۱، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶،
 ۴۶۷، ۵۳۱، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۶،
 ۶۶۶، ۶۷۵، ۶۷۷، ۶۸۱، ۶۸۵ .

جووانی جنتلیه، — جنتلیه، جووانی.
 جویس، جیمز، ۶۰۸، ۶۰۹.
 جوینی، ۲۲۴، ۶۴۶، ۷۲۴.
 جهانگیر، ۱۰۰، ۲۵۷.
 جیرالدی چین تو، ۳۶۱، ۳۶۵.
 جیمز تامسون، — تامسون، جیمز.
 جیمز دوم، ۴۷۹.
 جیمس فارل، — فارل، جیمس.
 جیمس فنی مور کوپر، — کوپر، جیمس فنی مور.
 جیهانی، ۷۲۷.

چائادائف، ۵۵۱، ۵۵۳.
 چارلز اول، ۴۷۵.
 چارلز داروین، — داروین.
 چارلز دوم، ۴۷۶، ۴۷۸.
 چارلز دیکنس، — دیکنس، چارلز.
 چارلز لمب، — لمب.
 چاسر، ۱۱۵، ۴۶۷، ۴۶۸.
 چامبرز، ادموند، ۵۶۸.
 چائینک، ویلیام الری، ۵۱۲.
 چخوف، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۹۷، ۶۲۱.
 چرنیشفسکی، ۵۵۲، ۵۵۵، ۵۵۶.
 ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۶۰.
 چسترتن، ۵۷۰.
 چلبی، حسام الدین، ۵۵، ۶۷.
 چنگیز، ۲۳۹، ۹۷۳.
 چنگیز خان، — چنگیز.

حاتم، ۲۶۴.
 حاتمی [ابوعلی]، ۱۱۲، ۱۵۶، ۱۶۵.
 حاجی خلیفه، ۲۴۹.
 حاجی میرزا آقاسی، — آقاسی حاجی میرزا.
 حافظ، ۷، ۲۴، ۲۸، ۳۴، ۴۵، ۴۶.

جامی، ۲۶، ۶۸، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۳۰.
 ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶.
 ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۵۵.
 جان اف سالیسبوری، ۳۴۹.
 جان دان، — دان، جان.
 جان درایدن، — درایدن جان.
 جان راسکین، — راسکین، جان.
 جانسون، ۳۸، ۴۷۶، ۴۷۸، ۳۷۰.
 ۴۶۹، ۴۸۲، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸.
 ۴۸۹، ۵۰۰، ۵۲۸، ۷۱۵، ۷۱۸.

جان کیتس، — کیتس، جان.
 جان لیلی، — لیلی، جان.
 جان میلتون، — میلتون.
 جرجانی، — قاضی جرجانی.
 جرجی زیدان، ۱۷۶.
 جروم، — جروم قدیس.
 جروم قدیس، ۳۳۴، ۳۳۹، ۳۴۰.
 ۳۴۲.

جریر، ۵۷، ۱۱۹، ۱۴۰، ۱۴۳.
 جفرسون، تامس، ۵۰۸، ۵۰۹.
 جفری، فرنسیس، ۴۹۰.
 جفری چاسر، — چاسر.
 جک لندن، ۵۳۲، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶.
 جلال الدین سیوطی، — سیوطی.
 جلوه، میرزا ابوالحسن، ۶۳۰.
 جمال الدین اصفهانی، ۱۹۵، ۲۱۷.
 جمال الدین افغانی، سید، ۶۱۷، ۶۱۸.
 ۶۲۴.

جمال الدین عبدالرزاق، — جمال الدین اصفهانی.
 جمالزاده، سید محمد علی، ۶۴۰، ۶۴۸.
 جمالی، ۱۹۸.

جمعی، ۱۴۵، ۱۵۰، ۱۶۳.
 جنتیله، جووانی، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶.
 جوزپه کاردوچی، — کاردوچی.
 جولیو چزاره اسکالیجرو، اسکالیجرو.
 جونز، ارنست، ۶۹۲.

خامنه‌یی، جعفر، ۶۳۹، ۶۴۱.
 خان خانان عبدالرحیم خان، ← عبدالرحیم
 خان خانان.
 خان قجر، ۶۲۰.
 خانلری، پرویز ناتل، ۶۶۲.
 خجستانی، احمد بن عبدالله، ۱۸۵، ۵۷.
 خرم مازندرانی، ۶۳۲.
 خسرو (خسرو پرویز)، ۲۱۹، ۱۷۳.
 خسرو، ۱۸۲.
 خسرو انوشیروان، ۱۸۳.
 خسروانی (شاعر)، ابوطاهر خسروانی.
 خسرو اول، ۱۸۳.
 خشوبی، ۲۴۶.
 خطیب، ۱۵۳، ۱۶۶، ۱۷۴، ۳۲۹.
 خفاجی، شهاب‌الدین، ۱۷۵.
 خلف‌الاحمر، ۹۳، ۱۲۳، ۱۳۵، ۱۴۳،
 ۱۴۴، ۱۴۵.
 خلیل بن احمد، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۸۹.
 خواجو (کرمانی)، ۳۴، ۲۲۴، ۲۲۷،
 ۲۳۵.
 خواجوئی، ملا اسمعیل، ۶۳۰.
 خواجه حافظ، ← حافظ.
 خوارزمشاه، ۲۴۷.
 خوان بوسکان، ۳۹۳.
 خوان دایریارته، ۴۰۱.
 خوان دلاکروز، سان، ۳۹۳.
 خوان دل‌انسینا، ۳۹۰، ۳۹۱.
 خوان دنبریخا، ← آنتونیو دنبریخا.
 خوان دوالدس، ۳۹۰.
 خورشیدی، ۱۸۹.
 خومیاکف، الکس، ۵۴۵.
 خیام، ۴۶، ۶۸، ۹۲، ۴۹۹، ۶۴۵،
 ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۵، ۶۶۱، ۶۶۳،
 خیتعور، ۱۶۲.

دارا، ۱۸۷.
 داراشکوه، ۲۵۷.

۵۴، ۶۸، ۹۲، ۹۹، ۱۱۸، ۱۱۹،
 ۱۲۳، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۱،
 ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۵۳، ۲۵۵،
 ۲۶۳، ۲۶۷، ۲۶۷، ۲۶۹، ۲۶۵،
 ۲۶۸، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۶۱،
 ۲۶۳، ۷۰۶، ۷۰۷.
 حبیب‌الله نظام، ۶۳۳.
 حرشهید، ۶۳۴.
 حرفی، ۲۶۴.
 حریری، ۶۷، ۱۱۴، ۱۷۶، ۲۰۰.
 حزین، محمد علی، ۲۶۳، ۲۵۸.
 حسان، ۱۳۷، ۱۳۸.
 حسن بن وهب، ۲۴.
 حسن دهلوی، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۵، ۲۳۶.
 حسن مقدم، ← علی نوروز.
 حسن وحید دستگردی، ← وحید دستگردی.
 حسین بن علی، ۱۳۹.
 حسین، سلطان، ۲۲۵.
 حسینقلی آقا، ۶۲۶.
 حصری قیروانی، ۱۶۴.
 حطینه، ۳۹، ۷۹، ۱۳۸.
 حکیم عمر خیام، ← خیام.
 حکیم نظامی، ← نظامی گنجوی.
 حماد راویه، ۹۳، ۱۳۵، ۱۴۱، ۱۴۳،
 ۱۴۵.
 حمدالله مستوفی، ۲۲۴.
 حمیدالدین بلخی، ۱۹۵، ۲۰۰، ۲۰۳،
 ۷۲۵.
 حمیدی، ۶۷، ۱۱۴.
 حنظله بادغیسی، ۵۷، ۱۸۵.
 حیرانی قمی، ۲۶۶.
 خاقان، ← فتح‌علیشاه قاجار.
 خاقان قاجار، ۶۲۶، خان قجر.
 خاقانی، ۶۶، ۹۰، ۱۹۵، ۱۹۹، ۲۰۳،
 ۲۰۷، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۲۲، ۲۲۷،
 ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۹، ۲۵۶،
 ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳.

داروین، ۳۷، ۴۶۶، ۷۱، ۵۰۳، ۵۳۲، ۵۸۹، ۶۸۶، ۶۸۵، ۶۸۴، ۶۳۶، ۷۲۰، ۷۲۱.

داستایوسکی، ۷، ۵۲۲، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۵، ۶۸۷، ۶۹۱.

دان، جان، ۴۶۸، ۵۶۸.

دانت، ۷، ۱۶۱، ۳۱۸، ۳۳۴، ۳۴۷، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۶۰، ۳۶۴، ۳۷۰، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۸، ۴۳۵، ۴۵۹، ۴۷۴، ۵۰۳، ۵۵۰، ۵۸۵، ۵۸۷، ۷۰۰، ۷۱۴.

دانت، آلیگه‌ری، — دانت.

دانت، ایتالیائی، — دانت.

دانس اسکاتس، ۴۶۷.

دانونتسیو، گابریله، ۶۱۲.

داود، — داود نبی.

داودن، ادوارد، ۵۶۸.

داودنبی، ۳۴۴.

دخو، دهخدا — علی اکبر دهخدا.

دراگو میرسکو، ۲۳، ۶۲.

درایدن، ۴۷۹، ۴۷۸، ۴۶۷، ۲۹۷، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۶، ۴۷۰، ۴۷۳، ۴۸۷، ۴۸۹، ۴۹۰.

دربندی، ملا آقا، ۶۳۳.

در ژاوین، گاوریل رمانوویچ، ۵۴۰، ۵۴۱.

دسانکیتس، ۳۶۸، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۱، ۵۸۳، ۵۸۴، ۶۷۷.

دشتی، علی، ۶۵۹، ۶۶۳.

دعبل خزاعی، ۱۰۲، ۱۲۴.

دقیقی، ۱۱۲، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۴، ۱۹۷.

دکارت، ۳۷، ۳۶۷، ۳۸۲، ۴۳۵، ۴۴۵، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۹، ۴۶۶، ۵۸۱، ۶۳۶، ۶۶۹، ۶۸۳، ۶۹۸.

دکتر تامس، ۴۶۸.

دمتریوس، ۱۲۹.

دموستن (دموستنس)، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۴۰.

دنبر یخا — آنتونیو دنبر یخا.

دن خوان، ۳۹۶.

دنيس، ۲۴.

دوبرولیوبوف، ۵۴۴، ۵۵۲، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹.

دوبلی، ۳۳۵، ۴۳۶.

دوبیناک، ۴۳۷.

دوبوس، آبه، ۴۴۹، ۴۵۱.

دوروت، ۴۲۹.

دولاموت، ۴۴۲، ۴۴۳.

دولت‌شاه (بن امیر علاء الدوله)، ۹۲، ۱۸۵، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۶۶.

دوس پاسوس، جان، ۶۸۶.

دهخدا، — علی اکبر دهخدا.

دیدرو، ۱۰، ۳۸، ۹۰، ۴۱۸، ۴۲۲، ۴۲۵، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۵۳۹، ۶۴۲، ۶۶۸.

دیسرا ئلی، ۱۷.

دیکنس، چارلز، ۴۹۸، ۵۱۳، ۵۲۸، ۵۷۸، ۷۲۰.

دیکوینسی، ۴۹۴، ۴۹۵.

دیلتهای، ویلهلم، ۷۰۱.

دی‌لویس، ۵۷۱.

دیمتریوس، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۹۲.

دیمیتري ایوانوویچ پیسارف — پیسارف.

دیوژن لائرس، ۲۹۹.

دیومد، ۳۰۱.

دیوننت، سرویلیام، ۴۵۷ تا ۴۷۸.

دیونیزوس، ۱۶۹، ۲۷۸، ۲۸۹، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۸، ۳۰۹.

دیونیزوس کاسیوس لونگینوس — لونگینوس.

ذکاء الملک محمد حسین فروغی ۳-۶۴۱.

ذکاء الملک محمد حسین فروغی ۳-۶۴۱.

رشیدی سمرقندی، ۱۹۷، ۱۹۸.
 رصدی، نورالدین، ۱۲۱.
 رضا زاده شفق، ۶۶۰، ۶۶۱.
 رضاقلی خان هدایت، ۲۶۴، ۲۷۰، ۲۷۱.
 ۲۷۳، ۶۲۵، ۶۲۸، ۶۳۲، ۶۳۷.
 رضاقلی خان هدایت، لله باشی ← رضاقلی خان-
 هدایت.
 رضی الدین نیشابوری، ۱۱۱، ۲۲۷.
 رضی نیشابوری ← رضی الدین نیشابوری.
 رعدی آذر خشی، غلامعلی، ۲۶۶.
 رفعت، تقی، ۶۳۹، ۶۴۱.
 رفعت پاشا ترك، صادق، ۶۲۳.
 رمبو، ۴۵۸.
 رمی دوگورمون، ۴۶۴، ۵۷۲، ۵۷۳.
 رنان، ارنست، ۳۵۵، ۵۰۲، ۶۸۱، ۷۲۱.
 رنسارد، ۵۴، ۳۹۳، ۴۱۵، ۴۳۷.
 رنوویه، ۶۷، ۶۹۸.
 روبنس، ۴۴، ۴۵.
 روح عطار، ۲۳۱، ۲۳۲.
 رودریگ، ۴۳۹.
 رودکی، ۷۵، ۱۰۰، ۱۱۰، ۱۱۱.
 ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۴، ۱۹۵.
 ۱۹۶، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۱۰، ۲۳۷.
 ۲۴۴، ۲۴۹، ۶۴۳.
 رودن، ۵۸۷.
 روزنبرگ، ۴۶.
 روستان، ادمون، ۷۲۹.
 روسهتی، دانتی گابریل، ۴۹۸.
 روسو ← ژان ژاک روسو.
 روشن اصفهانی، ۶۳۲.
 روکرت، فریدریش، ۴۳۱، ۵۴۲.
 رومن رولان، ۶۰۸.
 رویشلین (= رومخلین) یوهانس، ۴۱۱.
 رهی اصفهانی، ۶۳۲.
 ریچاردز، آی. ای، ۵۷۰، ۶۰۰، ۶۰۱.
 ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۵، ۶۶۶، ۷۱۷.
 ریچاردسون، ۴۵۰، ۴۶۹، ۴۸۷.
 رید، هربرت، ۴۹۳، ۵۷۰، ۵۷۱، ۶۹۳.
 ۶۹۴.

ذوالرمه ← ذیالرمه.
 ذوالفقار، سید، ۲۲۴.
 ذیالرمه، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲.
 ذیمقراطیس، ۷۰۱.
 رابله، ۴۳۷.
 راپن، ۲۹۰.
 راتزل، ۴۵، ۴۶.
 راجریکن، ۳۵۱، ۴۶۷.
 رادویانی ← محمد بن عمر الرادویانی.
 راسکین، جان، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۳، ۵۰۴.
 ۵۶۷.
 راسین، ۲۱، ۳۲، ۳۴، ۶۹، ۱۱۸.
 ۱۲۲، ۲۹۸، ۴۱۴، ۴۴۰، ۴۴۱.
 ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۵۰، ۷۲۸، ۷۲۹.
 راضی (خلیفه عباسی)، ۱۵۱.
 رافائل، ۴۲۲، ۴۹۸، ۵۰۴.
 رافعی، ۱۱۰.
 رالف امرسون ← امرسون.
 رالینسون، هنری، ۶۳۶.
 راموس، پتروس، ۳۶۲.
 رامون پیدال، ۵۸۲، ۵۸۳.
 رامی، شرف الدین ← شرف الدین رامی.
 رانسوم، جان کراو، ۵۹۹، ۶۰۰.
 راوندی، ۹۹، ۱۹۶.
 رایمر، تامس، ۴۸۳.
 ربانی ← قریب گرگانی، حاجی محمد حسین.
 ربرتلو، ۳۶۱، ۳۶۲.
 رشتی، سید کاظم، ۶۲۵، ۶۲۹.
 رشیدالدین فضل الله، ۲۲۴.
 رشیدالدین وطواط کاتب، خواجه امام ←
 رشید وطواط.
 رشید رضا، شیخ، ۶۱۷.
 رشید وطواط، ۱۹۶، ۲۰۱، ۲۰۲.
 ۲۰۳، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۱۵.
 ۲۴۹، ۲۵۰، ۶۶۱، ۷۲۴، ۷۲۵.
 رشید یاسمی، ۶۴۱، ۶۴۶، ۶۵۸، ۶۵۹.
 ۶۶۰.

ریشلیو، ۶۷، ۹۸، ۴۲۳، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۴۰، ۷۲۸.

ریکاردا هوخ، ۵۹۱.

ریکاردو دتوریا، ۳۹۶.

ریکوبونو، ۳۶۴.

ریلکه، راینر ماریا ۵۸۷، ۵۸۸.

ریمون لون، ۳۸۴، ۳۸۶، ۳۸۷.

رینارد، ۴۶۶.

زئوس، ۲۸۳.

زابارلا، ۳۶۱.

زال، ۱۹۳.

زخمی، عبدالله خان، ۲۵۷.

زرتشت، ۶۲۶.

زالالی خوانساری، ۲۶۵.

زنوبیا، ملکه، ۳۰۸.

زنودوف، ۹۴، ۲۹۹، ۳۰۲.

زوئیلوس، ۱۸۲، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۶۵۶.

زولا ← امیل زولا.

زهیر، ۷۹، ۱۲۳، ۱۳۸، ۱۵۴.

زیگموند فروید ← فروید.

زین الدین ابوبکر قایبادی، ۲۵۳.

زین العابدین مراغه‌یی، حاجی ۶۳۸.

ژاک ریویر، ۵۷۸.

ژاک نکر، ۴۵۲.

ژالو، ادمون، ۵۷۹.

ژان پل سارتر، ۵۷۹، ۶۱۰، ۶۱۳.

۶۱۵، ۶۸۲، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰.

۷۲۸.

ژاندارک، ۳۳۸.

ژان ژاک روسو، ۴۲۲، ۴۲۴، ۴۲۵.

۴۲۷، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۹، ۵۰۹.

۵۰۲، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۸.

۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳.

ژان هوس، ۳۳۸.

ژرژ سان، ۴۵۴، ۶۸۲.

ژوکوفسکی، واسیلی، ۵۴۱، ۵۵۰.

ژول لومتر، ۴۴۹، ۴۶۴، ۵۷۲، ۵۷۴.

۵۷۵، ۷۲۹.

ژول ورن، ۶۴۴.

ژولین بندا، ۵۷۸، ۵۷۹.

ژولیوس فلوروس، ۳۱۹.

ژوونال، ۳۲۳، ۳۲۹.

ژید، آندره، ۵۷۹، ۶۱۰.

ساراسامپسون، میس، ۴۱۸.

سارپی، پائولو، ۳۶۶.

سارتر ← ژان پل سارتر.

ساغری، ۲۳۰.

سافو، ۲۷۶، ۳۰۵، ۳۱۲.

سالاکرو، آرمان، ۶۱۲.

سالواتور روزا، ۳۶۷.

سامرست موم، ۶۰۶.

سام میرزا، ۲۶۴، ۲۶۵.

سامویل جانسون ← جانسون.

سان ایزیدور اسپانیایی ← ایزیدور اسپانیایی.

سانتاترزا، ۳۹۳.

سانتایانا، جرج، ۵۹۹.

ساوونارولا، جیرولامو، ۳۵۷، ۳۵۸.

۶۵۴.

سبکتکین، ۱۸۹.

سپهر ← لسان الملک سپهر.

سپهسالار، میرزا حسین خان، ۶۲۰.

۶۲۴، ۶۳۸.

شهاب اصفهانی، ۲۶۸.

سراج الدین علیخان آرزو، ۲۵۸.

سروانتس، ۳۸۶، ۳۹۱، ۳۹۳، ۳۹۴.

سروش اصفهانی، ۲۶۷، ۶۳۲، ۶۳۷، ۶۵۹.

سزار، ۳۱۶.

سعدالدین تفتازانی، ۱۷۴.

سعدالدین وراوینی، ۱۹۵، ۲۰۲، ۲۰۳.

۷۲۴.

سوزنی، ۳۹، ۴۱، ۱۹۵، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۱۷.
 سوفرون، ۶.
 سوفوکل، ۵۷، ۶۰، ۱۱۸، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۹۶، ۳۱۱، ۴۸۳.
 سوفوکلِس، ۳۴۴، ۳۹۶، ۴۱۹.
 سویفت، جان اتان، ۴۶۸، ۵۰۷.
 سوین برن، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۶۷.
 سهیلی، امیر شیخوم بیک، ۲۲۵.
 سه سیلیوس، ۳۱۰، ۳۱۱.
 سیبویه، ۸۲.
 سیدنی، سرفیلیپ، ۵۱، ۴۶۸، ۴۷۲، ۴۹۱.
 سیدنی اسمیت، ۴۹۰، ۵۱۳، ۵۱۴.
 سیرانودوبرژراک، ۹۸.
 سیژهدوبرایان، ۳۵۱.
 سیسرو (سیسرون)، ۵۷، ۱۳۰، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۳، ۳۲۹، ۳۴۱، ۳۴۸، ۳۵۶، ۳۹۰.
 سیسرون، سیسرو (= سیسرون).
 سیف ذی یزن، ۹۰.
 سیلوستر دوساسی، ۱۷۶.
 سیله زیوس، ۴۱۲.
 سیمنون، ژرژ، ۷۲۹.
 سیمونید، ۲۷۶.
 سیمونیدس، ۳۴۴.
 سینتسبوری، جرج، ۵۶۷، ۵۶۸، ۶۰۷.
 سیوطی، ۱۷۳، ۱۷۴.
 شائول، ۳۴۴.
 شاپلن، ۶۷، ۴۳۷.
 شاتوبریان، ۱۱۴، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۹، ۵۴۱.
 شارتیه، امیل، ۵۷۸.
 شارل بودلر — بودلر.
 شارل پرو، ۴۴۲، ۴۴۷، ۴۴۸.
 شارل دوازدهم، ۵۳۶.

سعدی، ۲۶، ۴۵، ۴۷، ۶۷، ۹۱، ۹۹، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۶، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۱، ۲۳۶، ۲۵۶، ۲۶۳، ۲۶۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۴۵، ۲۴۸، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۶۱، ۲۶۳، ۷۲۱.
 سعیدای سرمد، ۲۵۷.
 سعید نفیسی، ۶۴۶، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱.
 سفاح، ۱۴۲.
 سقراط، ۶، ۱۹، ۲۰، ۳۳، ۱۱۹، ۱۸۳، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۸، ۳۱۸، ۴۷۱، ۴۹۶.
 سکاکی، ۱۵۳.
 سکینه، دختر حسین بن علی، ۱۳۹.
 سلطان محمود غزنوی — محمود غزنوی.
 سلمان، — سلمان ساوجی.
 سلمان ساوجی، ۳۴، ۹۹، ۱۰۷، ۲۲۴، ۲۲۷، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۴، ۲۳۴، ۲۴۳، ۲۶۰.
 سلم خاسر، ۱۰۲.
 سلولی، ۱۴۱.
 سلیمان، ۱۱۴، ۳۴۷.
 سمعانی، ۲۰۴.
 سنائی، ۷۵، ۱۹۶، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۱۵، ۲۲۷، ۲۴۳، ۲۶۱، ۲۷۱.
 سنت آنسلم، ۳۳۴.
 سنت بوو، ۲۲، ۲۴، ۲۹، ۴۳، ۶۰، ۱۲۵، ۱۷۸، ۳۸۱، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۵، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۷۴، ۵۷۶، ۷۱۶، ۷۲۱.
 سنجر، ۱۹۵، ۲۲۷.
 سنکا، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۸۴.
 سن مارک ژیراردن، ۴۵۹.
 سواراس، آندره، ۵۷۸.
 سوئی، ۴۶۹، ۴۹۰، ۴۹۹، ۵۰۰.
 سورل، ژرژ، ۶۹۷.

شارل دوبوس، ۵۷۸.
 شارلکن، ۳۸۹، ۴۰۷، ۵۳۹.
 شارل مارتل، ۳۳۶.
 شارلمانی، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۵، ۳۵۱.
 شارلوت، ۴۹۸.
 شاطبی، ۸۲.
 شافتبوری، ۴۲۵، ۶۷۰.
 شاملو، احمد، ۶۶۳.
 شانفلوری، ۴۵۶.
 شاو، جرج برنارد، ۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۹۷، ۶۸۵.
 شاه جهان، ۲۵۷.
 شاهرخ، ۲۵۳.
 شجاع، شاه، ۲۵۳.
 شرر، ویلهم، ۵۹۰.
 شرف الدین حسام، ۲۴۰.
 شرف الدین رامی، ۲۲۴، ۲۳۹، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱.
 شرف الدین نوشیروان، ۲۰۲.
 شرمین، استوارت، ۵۹۸.
 شروانشاه، اخستان، ۲۲۰.
 شروود، اندرسن، ۶۹۳.
 شریعتمدار استرآبادی، ملا محمد جعفر، ۶۲۹.
 شریف جرجانی، سید، ۱۷۴.
 شصت کله، منوچهر، ۷۵، ۱۹۶، ۷۱۶.
 شعری، میرزا طاهر، ۲۶۹، ۲۷۱.
 شفائی حکیم، ۲۵۶.
 شفتی، سید محمد باقر (حجة الاسلام)، ۶۲۱.
 شفیع، صدراعظم، میرزا، ۶۲۹.
 شفیع گنجوی، میرزا، ۶۳۷.
 شکسپیر، ۷، ۱۵، ۲۴، ۲۸، ۳۸، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۶۹، ۸۹، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۲۲، ۳۷۰، ۳۷۲، ۳۹۵، ۴۱۳، ۴۱۸، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۴، ۴۲۸، ۴۵۰، ۴۵۸، ۴۶۲، ۴۶۸، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۸۰، ۴۸۳، ۴۸۵، ۴۸۸، ۴۹۰، ۴۹۳، ۴۹۶، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲.

۵۲۸، ۵۲۹، ۵۵۹، ۵۸۵، ۶۱۱، ۶۴۵، ۶۷۹، ۶۸۵، ۶۹۱، ۶۹۲، ۷۰۰، ۷۱۲.
 شکیبی، مولانا، ۲۵۷.
 شلاف، یوهانس، ۵۸۹.
 شلایرماخر، ۴۲۳، ۴۲۷، ۴۲۹.
 شلگل، برادران، ۳۷۴، ۴۱۷، ۴۲۳، ۴۲۷، ۴۳۱، ۴۵۲، ۴۹۰، ۴۹۳، ۵۹۱، ۶۷۶، ۶۷۷.
 شلی، ۴۰، ۴۶۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۹.
 شلینگ، ۴۲۷، ۴۲۹، ۴۹۳، ۶۷۰، ۶۷۸، ۶۷۹.
 شمس گیلانی، ملا، ۶۳۰.
 شمس الدین منصور اوزجندی، قاضی، ۲۴۱.
 شمس العلماء، قریب گرگانی، حاجی محمد حسین.
 شمس قیس رازی، ۲۱، ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۲۴، ۱۹۰، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۷۴، ۶۴۷.
 شمس کسمائی، ۶۳۹، ۶۴۱.
 شولتس، ویلهم فن، ۵۹۲.
 شوپنهاور، ۵۵۲، ۶۷۰، ۶۷۵، ۶۷۸، ۷۲۴، ۶۹۱، ۶۷۹.
 شووه، ۳۷۴.
 شهاب ترشیزی، ۲۶۱، ۲۶۲، ۶۵۹.
 شهشہانی، سید محمد، ۶۲۹.
 شهید بلخی، ۱۸۸، ۱۹۰.
 شیبانی، اختیار الدین، ۲۷۱.
 شیخ الملکوک قاجار، ۶۲۶.
 شیبانی، فتح الله خان، ۲۷۱.
 شیدا (ملا شیدا)، ۱۰۰، ۱۰۱، ۲۵۹.
 شیشکوف، الکساندر، ۵۵۰.
 شیلر، ۹۹، ۳۷۳، ۳۷۹، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۹۳، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۹۰، ۵۹۱، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۹، ۶۸۰، ۷۰۱، ۷۱۲.

طهماسب، شاه، ۲۵۴، ۲۵۵.
 ظریفی تبریزی، ۲۵۵.
 ظفرخان، ۲۵۸، ۲۵۹.
 ظل السلطان، ۶۲۴، ۶۳۳.
 ظهوری، ۲۶۱.
 ظهیر فارابی، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۲۰، ۱۹۵.
 ۲۱۵، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۳۱.
 ۲۴۱، ۲۶۳، ۲۶۸.
 ظهیری، ۹۹.
 ظهیری سمرقندی، ۱۹۵، ۷۲۴.
 عارفی، محمود، ۲۲۵.
 عاشق اصفهانی، ۲۶۳.
 عباس اقبال، ۶۴۶، ۶۵۷، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱.
 عباس، حضرت (ابن علی)، ۶۳۴.
 عباس، شاه، ۲۵۴، ۲۵۵.
 عباس محمود العقاد، ۱۷۶، ۱۷۷.
 عباس میرزا، ۶۲۰، ۶۲۸، ۶۳۵، ۶۳۶.
 عباس میرزا، ملک آراء، ۶۲۴.
 عبدالباقی اصفهانی، ۲۶۵.
 عبدالرحمن جامی ← جامی
 عبدالرحیم خان خانان، ۲۵۷.
 عبدالرزاق بیگ دنبلی، ۶۲۲، ۶۳۱، ۶۳۲.
 عبدالرزاق لاهیجی، ۶۳۰.
 عبدالقاهر جرجانی، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۷۲۴، ۱۶۹.
 عبدالله بن طاهر، ۱۸۵.
 عبدالله بن معتر، ۹۲، ۱۵۳.
 عبدالله بن مقفع ← ابن مقفع.
 عبدالملک بن مروان، ۱۴۱.
 عبدالواسع جبلی، ۲۰۳، ۲۱۷، ۷۲۴.
 عبده، شیخ محمد ۶۱۷.

شیمن، ۴۳۹.

صائب، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۱.
 صاحب ← صاحب بن عباد.
 صاحب بن عباد، ۹۸، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷.
 ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۳، ۱۷۳، ۲۶۹.
 ۴۳۷، ۷۲۸.
 صاحب دیوان، خواجه شمس الدین محمد، ۱۲۱.
 صادق ملارجب، ۶۳۳.
 صبا، ۶۳۲، ۶۵۹.
 صباحی، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۶، ۲۶۷.
 صبای کاشانی، ۲۷۰، ۲۷۳، ۶۳۲، ۶۵۹.
 صبوحي ← آخوندزاده.
 صدر، حاجی محمد حسین خان، ۶۲۷.
 صدرا، ملا (= صدر المتألهین)، ۶۳۰.
 صدر المالک اردبیلی، نصرالله، ۶۲۸.
 صفائی ← نراقی، ملا احمد.
 صفدی ← صلاح الدین صفدی.
 صفی علیشاه، ۶۳۱.
 صلاح الدین ایوبی، ۱۷۰.
 صلاح الدین صفدی، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۷۴.
 صهبا، ۲۶۳، ۲۶۶.
 صورتگر، لطفعلی، ۶۵۹، ۶۶۲.
 صولی، ۱۵۳.

ضحاک، ۱۸۶.
 ضیاء الدین بن اثیر ← ابن اثیر.

طاشکبری زاده، ۱۷۵.
 طالب آملی، ۲۶۱.
 طالبوف، ۶۳۸.
 طامس مور ← تامس مور.
 طه حسین، ۱۶۹، ۱۷۸، ۱۷۹.

عبیدالله بن عبدالله بن طاهر، ۱۸، ۱۹، ۱۸۵.

عبیدزاکانی، ۲۲۴.

عبیدی، ۱۵۷، ۱۷۵.

عتبی، ۲۰۲.

عثمان مختاری، ۲۴۳.

عجاج، ۱۴۰، ۱۴۶، ۱۴۷.

عجیبی جوزجانی، ۲۴۱.

عدی بن زید، ۱۶۲.

عراقی، ← فخرالدین عراقی.

عرفی، ۲۵۶، ۲۵۸، ۲۵۹.

عروزی، ← نظامی عروضی سمرقندی.

غزالدین ابن اثیر، ۱۷۰.

عزراپاوند، ۵۹۶، ۵۷۷، ۶۰۰، ۶۰۳.

۶۰۵، ۷۱۵، نیز ← پاوند.

عزةالمیلاء، ۱۳۹.

عزیزسلطان، ۶۳۳.

عسجدی، ۲۴۰.

عسکری، ابو هلال [= ابی هلال]، ۷۹.

۸۳، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۹.

۱۴۹، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۷۴.

عشقی، ۶۳۹.

عصار تبریزی، ۲۲۹.

عضدالدوله دیلمی، ۱۸۶.

عطاءالله مشهدی، ۲۳۹.

عطار، ۹۱، ۲۵۱، ۶۵۸.

عطار نیشابوری ← عطار.

عطار دی، ۲۴۰.

عقاد ← عباس محمود العقاد.

علی اکبر دهخدا، ۶۲۵، ۶۳۹.

علی (امیر مؤمنان)، ۱۰۴، ۱۳۸، ۱۴۹.

علی بن عبدالعزیز جرجانی ← قاضی جرجانی.

علی بن منصور ← ابن قارح.

علی آبادی، میرزا تقی، ۶۲۲.

علی فیروزه، ۱۸۶.

علی نوروز، ۶۴۰.

علی هندی، سید امیر علی، ۶۱۸.

عماد فقیه، ۲۲۹، ۲۳۴.

عمادی، ۷۵، ۱۹۶.

عمار، ۵۸.

عمر، ۳۹، ۱۳۸.

عمر بن ابی ربیع، ۱۳۹.

عمر بن عبدالعزیز، ۱۴۳.

عمر خطاب، ۱۳۸.

عمر خیام ← خیام.

عمر و بن عبید، ۱۴۷.

عمر و بن العلاء، ۱۴۶.

عمیق، ۱۹۵، ۱۹۷، ۲۴۱.

عنتره ← عنتره بن شداد عبسی.

عنتره بن شداد عبسی، ۹۲، ۹۹.

عندلیب کاشانی، ۲۶۷.

عنصری، ۷۵، ۹۸، ۹۹، ۱۱۴، ۱۸۷.

۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲.

۱۹۳، ۱۹۵، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸.

۲۰۳، ۲۰۷، ۲۲۷، ۲۶۷، ۳۰۲.

۶۵۳، ۷۲۶، ۷۲۸.

عوفی، ۹۲، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۳۸، ۲۳۹.

۲۴۰، ۲۴۱، ۲۷۰، ۲۷۱، ۶۴۷.

عیسی، ۲۲۳، ۳۵۷، ۳۶۶.

عین الملک، ۲۳۹.

عینی، ۷۰۱.

غالب، ۱۳۸.

غرا، میرزا اسدالله، ۶۳۳.

غزالی، امام محمد، ۲۳۵.

غزنوی، ۲۶۸.

غضایری، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴.

۱۹۵، ۳۰۲.

غنی، قاسم، ۶۶۰، ۶۶۱.

غیاث الدین غوری، سلطان محمد بن سام، ۲۴۱.

غیاثای حلوائی، ۱۰۰.

فنی خوئو، ۳۹۹.

فارابی، ۱۵۱، ۱۵۳.

فارستر، ۶۱۰.

فرهاد میرزا (معمدالدوله)، ۶۲۸.
 فره رون، ۴۵۱.
 فرهنگ شیرازی، ۶۳۴.
 فریدالدین کافی، ۲۴۱.
 فریدریش شیلر، ← شیلر.
 فریزر، جی. بی.، ۶۲۰.
 فژه، ۳۰۱.
 فضل الله قزوینی، ۲۲۴.
 فضل بن مروان، ۳۹.
 فضلعلی تبریزی، میرزا، ۶۳۰.
 فلچر، جان، ۴۶۸.
 فلمینگ، پاول، ۴۱۵.
 فلوبر، ۴۵۶، ۶۸۳، ۷۲۴، ۶۸۲.
 فلوپین، ۳۰۸.
 فلیپ دوم، ۳۸۵، ۳۸۹.
 فنائی، ۲۵۵.
 فندر سکی، میر (ابوالقاسم)، ۶۳۱.
 فن کلینگر، ← کلینگر، فن.
 فنه لون، ۴۴۰، ۴۴۲، ۴۴۸.
 فو، دانیل دو، ۴۶۸.
 فوریل، ۳۷۴.
 فوس، یوهان هاینریش، ۴۲۵.
 فوسکولو، اوگو، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۸.
 فونتیل، ۴۴۸، ۴۴۹.
 فویرباخ، ۵۵۳، ۶۷۵.
 فیاض، علی اکبر، ۶۵۹، ۶۶۱.
 فیتز جرالده، ۶۸، ۴۹۹.
 فی چینو، مارسیلو، ۳۵۹.
 فیخته، ۴۲۷، ۴۲۹، ۶۷۰، ۶۷۸، ۶۷۹.
 ۷۰۱.
 فیروز مشرقی، ۱۸۵، ۲۴۰.
 فیروز، ملا، ۱۰۰، ۱۰۱، ۲۵۹.
 فیشر، ۸۰، ۸۱.
 فیضی، ۲۵۶.
 فیلدینگ، هنری، ۴۶۹.
 فیلوکتس، ۴۱۹.
 فیلون اسکندرانی، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۶.
 فیلیپ قرینو، ۵۱۲.

فارل، جیمس، ۶۰۶، ۶۸۶.
 فاضل خان گروسی، فاضل گروسی.
 فاضل گروسی، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۶۲۲.
 فاکتر، ویلیام، ۵۳۳، ۶۰۸.
 فاگه، ← امیل فاگه.
 فت، آفانازی، ۵۵۲، ۵۵۸.
 فتح علیخان صبا، ۲۶۷.
 فتح علیشاه، ۲۶۷، ۵۴۲، ۶۱۹، ۶۲۰.
 ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۸، ۶۳۰، ۶۳۳، ۶۳۵.
 فخرالدین عراقی، ۲۲۴، ۲۴۳.
 فخر گروگانی، ۹۲.
 فرانس، آناتول ← آناتول فرانس.
 فرانکلین، بنجامین، ۵۰۸.
 فرخی، ۹۸، ۱۱۴، ۱۲۳، ۱۸۷، ۱۸۸.
 ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۷، ۲۰۳، ۲۰۷.
 ۲۴۰، ۲۶۷، ۷۲۶، ۷۲۸.
 فردریک بارباروسا، ۳۳۷.
 فردریک بزرگ، ۴۱۵.
 فردوسی، ۷، ۳۲، ۴۳، ۴۶، ۸۹، ۹۱.
 ۹۲، ۱۱۸، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۱.
 ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰.
 ۲۲۷، ۲۴۴، ۲۷۰، ۴۳۲، ۶۴۰.
 ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۳.
 ۶۵۴، ۶۵۸، ۷۰۸، ۷۲۱.
 فردینان، ۳۸۵، ۳۸۸، ۳۸۹.
 فردینان بالدنسپرژه، ۵۷۶.
 فردینان برون تیر ← برون تیر.
 فرزانه، سید محمد، ۶۵۹.
 فرزدق، ۱۱۹، ۱۳۸، ۱۴۰.
 فرفور یوس سوریانی، ۳۰۸.
 فروزانفر، بدیع الزمان، ۶۵۰، ۶۵۷.
 ۶۵۸، ۶۵۹.
 فروغی ← محمد علی فروغی.
 فروغی بسطامی، ۲۶۷، ۶۵۹.
 فرومانتن، اوژن، ۴۶۳.
 فروید، ۵۶۴، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۹۳.
 ۶۰۸، ۶۱۲، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹.
 ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴.
 ۷۱۲، ۷۱۳.

فیلیپوس مقدونی، ۳۰۰.

قآنی، ۲۶، ۴۱، ۲۶۷، ۶۲۹، ۶۵۹.
قابیل، ۹۱.

قارپوزآبادی، ملاعلی، ۶۳۰.
قاضی ابوبکر باقلانی ← باقلانی.
قاضی جرجانی، ۷۸، ۹۹، ۱۰۳، ۱۰۵،
۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۵۷، ۱۵۹،
۱۷۵.

قالی ← ابوعلی قالی.
قائم مقام ← قائم مقام فراهانی.
قائم مقام فراهانی، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰،
۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۸، ۶۳۱، ۶۳۵.

قاینی، ابومنصور، ۱۹۰.
قدامة بن جعفر، ۷۳، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۳،
۲۰۸.

قدسی، حاجی محمد جان، ۲۵۷، ۲۵۹،
۲۶۵.

قریب گرکانی، حاجی محمد حسین، ۶۴۶.
قریب گرکانی، عبدالعظیم، ۶۵۹.
قزوینی ← محمد قزوینی.

قسطنطین، ۳۳۶.
قسطنطین بزرگ، ۳۳۲.

قطران تبریزی، ۱۹۸.

قمری جرجانی، ۲۴۰.

قوامی گنجوی، ۲۰۳.

قیصر، ← سزار.

کاتبی، ۱۰۰، ۲۲۵، ۲۲۹، ۲۳۵، ۲۳۶.
کاترین ← کاترین دوم
کاترین دوم، ۵۳۷، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱،
۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴.

کارامزین، ۵۵۰.

کاردوچی، ۳۷۸، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲،
۵۸۳، ۵۸۴.

کارلایل، تامس، ۳۵۲، ۳۷۸، ۴۷۰،
۴۹۸ تا ۵۰۱، ۵۰۴، ۵۱۹ تا

۵۲۱، ۵۲۸، ۷۱۷.

کارل پنجم، ۴۰۷.

کارل چهارم، ۴۰۶.

کارل مارکس، ← مارکس.

کارولین، ۴۲۹.

کازیمیرادشمیت، ۵۹۱.

کاسترو، امریکو، ۵۸۲، ۵۸۳.

کاستلوترو، ۳۶۲، ۳۶۳، ۴۳۹.

کاسودوروس، ۳۴۳.

کاشفی، حسین، ۲۲۴.

کاظم زاده ایرانشهر، ۶۴۰.

کافکا، فرانکس، ۶۰۹.

کالدرون، پدرو، ۳۹۴، ۳۹۶، ۳۹۸،

۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱.

کالدول، ارسکین، ۶۸۶.

کالریج، ۵۵، ۴۶۷، ۴۶۹، ۴۸۹،

۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴.

۴۹۵، ۵۱۷، ۵۱۹، ۵۲۵.

۵۲۸، ۵۶۳.

کالوین، ۴۹۶.

کالیگولا، ۳۲۵.

کالینوس، ۲۷۶.

کامپانلا، توماسو، ۳۶۶.

کامران میرزا، ۶۲۴.

کامو، ۶۱۵، ۷۱۲.

کانت، ۹، ۲۰، ۲۲، ۲۶، ۲۷، ۴۹،

۶۰، ۴۱۸، ۴۲۲، ۴۲۶، ۴۹۳.

۵۱۹، ۵۲۰، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱،

۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵.

کسری انوشیروان، ۲۳۷.

کسنارخوس، ۶.

کسنوفان، ۲۷۷.

کشفی، سید جعفر، ۶۲۵، ۶۲۹.

کعب، ۱۳۷.

کلایست، ۴۲۸.

کلمنت اسکندرانی، ۳۳۳.

کلویشتوک، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۲۵.

کریم خان زند، ۲۶۱، ۶۱۹، ۶۲۸.
 کسائی، ۱۴۳، ۱۸۸، ۱۹۰.
 کسروی تبریزی، احمد، ۶۳۷، ۶۵۰،
 ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۸.
 کنوت هامسون، ۶۰۸.
 کنی، حاج ملاعلی، ۶۲۷.
 کوپر، جیمس فنی مور، ۵۱۳، ۵۱۵.
 کوپر، ویلیام، ۴۸۹.
 کورنر، ۶۷۳.
 کورنی ← کرنی.
 کوزیموده مدیچی ← مدیچی
 کوکتو، ژان، ۶۱۱.
 کولیر، جرمی، ۴۸۳.
 کومر، ۵۹۲.
 کویلر کاچ، آرثر، ۵۶۸.
 کیتس، جان، ۴۹۰، ۴۹۶، ۴۹۷.
 کیرکگورد، ۵۸۰.
 کیکاوس بن اسکندر، ۲۰۷.
 کیندرمان، هاینس، ۵۹۳.
 گنورگه، اشتفن، ۵۹۲.
 گارسیلازو ← گارسیلازو دلاوگا.
 گارسیلازو دلاوگا، ۳۹۳.
 گاریبالدی، ۳۷۱.
 گاریک، دیوید، ۳۷۰.
 گاس، ادموند، ۵۶۸.
 گاسپاره گوتسی، ۳۷۰.
 گاسون، استفن، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲.
 گالسورثی، ۶۰۸.
 گاليله‌ئو گاليله‌ئی، ۳۶۶.
 گانی‌وت، آنخل، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵.
 گاست، خوزه ارتگا، ای، ۵۸۱ تا ۵۸۳.
 گراسیوس، ۳۱۷، ۳۱۸.
 گرترود، ۶۹۲.
 گرشاسب، ۲۱۸، ۲۱۹.
 گرگوار هفتم ← پاپ هیلدبراند.
 گرگوریوس قدیس ← گرگوریوس کبیر.

کلودبرنارد، ۴۵۷، ۴۶۱، ۶۸۱، ۶۸۳.
 کلودل، پل، ۵۷۹.
 کلودیوس، ۶۹۲.
 کلیم، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۶۱.
 کلینگر، فن، ۴۲۵، ۴۳۱.
 کمال اسماعیل، ۹۹، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۴۷.
 کمال خجندی، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۴، ۲۳۵،
 ۲۵۳.
 کمال‌الدین اصفهانی ← کمال اسماعیل.
 کمال‌الدین حسین، مولانا، ۲۵۳.
 کمال‌الوزاره محمودی، ۶۴۰.
 کمالی، ۲۰۶، ۲۰۷.
 کنت برک، ۶۰۵، ۶۰۶.
 کنت دو گوینو ← گوینو، کنت دو.
 کنت کارمانیولا، ۳۷۶.
 کنتی لیان ← کنتی لین.
 کنتی لین، ۷۴، ۱۶۹، ۳۲۶، ۳۲۷،
 ۳۲۹، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۹۰، ۳۹۲،
 ۳۸۴.
 کنراد، ۳۳۷، ۵۸۹، ۵۹۰.
 کنفوسیوس، ۵۱۹.
 ۶۷۶، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۹۸، ۷۰۱.
 ۷۰۳، ۷۱۱.
 کانن دوویل، ۶۰۷.
 کاوور، ۳۷۱.
 کایرز، گنورگ، ۶۱۲.
 کثیرعزه، ۱۳۹.
 کرافورد، فرانسیس، ۵۳۲.
 کرامول، ۴۷۳، ۴۶۸، ۵۲۶.
 کرنی، ۳۲، ۳۴، ۶۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲،
 ۱۱۸، ۱۲۲، ۳۷۰، ۴۱۸، ۴۲۰،
 ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۷۸،
 ۴۸۰، ۵۸۵.
 کروچه، بندتو، ۵۱۸، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶،
 ۵۸۷، ۵۹۹، ۶۷۵، ۶۷۷، ۷۱۱،
 ۷۱۴.
 کریستف کولومب، ۳۹۶.
 کریستیاننا، ۴۹۸.
 کریلوف، ۵۴۱، ۵۵۰.

گیبون، ادوارد، ۴۸۷، ۶۳۶.
 گیوم دوکاسترو، ۹۸.
 لئوپاردی، ۳۷۷.
 لایرویر، ۷۶، ۴۴۰، ۴۴۸.
 لاج، تامس، ۴۷۱.
 لایمان، کارل، ۹۴، ۹۵، ۹۷، ۵۹۰.
 لارنس، دیوید هربرت، ۶۰۷، ۶۰۸.
 لاسر، پیر، ۵۷۴، ۵۷۹.
 لافایت، ۵۱۴.
 لافونتن، ۱۱۵، ۱۲۶، ۴۴۰، ۴۴۳، ۴۵۹، ۴۶۲، ۵۴۱.
 لاک، ۶۶۹.
 لاگنبوخر، هلموت، ۵۹۳.
 لالو، ۴۴.
 لامارتین، ۱۷، ۵۴، ۳۷۳، ۴۵۴.
 لامارک، ۶۸۳.
 لامتری، ۶۸۱.
 لامعی، ۹۸، ۱۱۴.
 لاموت ← دولاموت.
 لانسون ← گوستاوانسون.
 لانگ، اندریو، ۵۶۸.
 لاول، جیمس راسل، ۵۲۳، ۵۲۵، تا ۵۳۴.
 لاهارپ، ۳۰۱، ۴۵۱.
 لایبنیتس، ۴۱۳، ۴۱۴، ۶۶۹، ۷۰۱.
 لبید، ۱۹۹.
 لرمونتوف، ۵۵۲، ۵۵۲.
 لسانالملک ← لسانالملک سپهر.
 لسانالملک سپهر، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۰.
 ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۴، ۶۲۲، ۶۲۸.
 لسانی، ۲۶۴.
 لسینگ، ۱۰، ۲۹، ۳۴، ۳۵، ۲۹۰.
 ۳۷۴، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۵۰.
 ۴۵۱، ۵۵۶، ۵۶۳، ۵۹۰، ۷۳۰.
 لطفعلی بیگ آذر ← آذربیکدلی.

گرگوریوس کبیر، ۳۴۶.
 گروسی ← فاضل گروسی.
 گری، ۴۸۹.
 گریبایدوف، ۵۴۲، ۵۴۶، ۶۲۱.
 گریرسون ← هربرت گریرسون.
 گریفوس ← گریفیوس.
 گریفیوس، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۵.
 گری، تامس، ۴۶۹.
 گریم، ۹۰، ۴۲۸.
 گزنفون، ۳۰۵.
 گنچارف، ۵۴۴، ۵۴۸، ۵۵۸.
 گوینو، ۴۶، ۶۲۶، ۶۳۶، ۶۷۵.
 گوتسی، کارلو، ۳۷۰.
 گوتشد، یوهان کریستف، ۴۱۴، ۴۱۶ تا ۴۱۸.
 گوتفریدفن اشتراشبورگ، ۴۰۸.
 گوته، ۸، ۵۵، ۶۸، ۷۰، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۴، ۳۷۰، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۸، ۴۱۰، ۴۱۷، ۴۱۹، ۴۲۱، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۹، ۴۳۱، ۴۳۲، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۲۰، ۵۰۲۱، ۵۰۲۸، ۵۰۵۸، ۵۰۶۵، ۵۸۵، ۵۸۸، ۵۹۳، ۶۷۹، ۶۸۱، ۶۹۱، ۶۹۵، ۷۰۱.
 گوته، تئوفیل، ۴۱، ۴۵۴، ۴۵۵، ۵۶۷.
 گودونوف، بوریس، ۵۴۳.
 گورس، ۴۲۸، ۴۳۰، ۴۳۱.
 گورکی ← ماکسیم گورکی.
 گوستاوفلوبر ← فلوبر.
 گوستاوانسون، ۴۶۴، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۶، ۷۲۰.
 گوگول، نیکلای واسیلیهویچ، ۵۳۰، ۵۴۲، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۴، ۵۵۶، ۵۵۹، ۶۳۷.
 گولداسمیت، ۴۶۹، ۵۱۳.
 گولدونی، کارلو، ۳۷۰.
 گونتسالس، فرانسیسکو، ۵۸۲.
 گوندیبرت، ۴۷۷.

ماتزینی، جوزپه، ۳۷۸، ۳۷۷،
 ماثیو آرنولد، ۴۹۸، ۴۷۰، ۴۶۷، ۵،
 ۴۹۹، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۶۶،
 ۷۰۸، ۷۱۶، ۷۱۷،
 مادام دواستال، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲،
 ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۶، ۴۲۹، ۴۵۱،
 ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۹،
 ماراتوری، ۳۸۱،
 مارتین لوتر، ← لوتر،
 مارسلینوای پلایو، ← مارسلینو منندس ای-
 پلایو،
 مارسلینو منندس ای پلایو، ۴۰۲، ۵۸۲،
 مارک تواین، ۱۷۶، ۵۲۹، ۵۳۰،
 مارکزدسانتیانا، ۳۸۹،
 مارکس، ۴۸، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲،
 ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۶۰۶، ۶۱۱،
 ۶۷۵، ۶۸۵، ۶۸۱، ۶۹۳،
 مارکوس اورلیوس، ۳۲۸،
 مارگولیو، ۱۳۶،
 مارلو، کریستوفر، ۹۸، ۴۶۸،
 مارنتل، ۸۲،
 مارو، کلمان، ۴۳۵، ۴۳۶،
 ماری ترز، ۴۲۱،
 مارینو، جانباتیستا، ۳۶۶، ۳۶۷،
 ماریوو، ۴۴۱،
 مازنی، ابراهیم، ۱۷۶،
 ماژندی، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳،
 ماسه، هانری، ۷۲۱،
 ماکسیم گورکی، ۵۹۴، ۵۹۶، ۵۹۷،
 ۶۱۲،
 ماکسی میلیان، ۴۱۱،
 ماکفرسن، (= ماکفرسون) جیمز، ۹۰،
 ۴۲۴، ۴۸۷، ۴۸۹،
 ماکیاولی، ۳۵۹، ۴۹۶،
 مالارمه، استفان، ۴۵۸، ۵۶۷،
 مالرب، ۴۱۵، ۴۳۷، ۵۳۹،
 مالرو، آندره، ۵۷۹،
 مأمون، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۵۰،
 مان، توماس، ۵۹۳، ۶۷۹، ۶۹۳،

لطفعلیخان، ۶۳۱،
 لمب، ۴۹۴، ۴۹۵،
 لنورمان، ۶۱۲،
 لوئی پانزده، ۴۴۰،
 لوئی چهاردهم، ۳۲، ۴۲۳، ۴۴۰،
 ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۷،
 ۷۱۲،
 لوئی سیزدهم، ۴۴۰،
 لوئی شانزدهم، ۴۴۰، ۴۵۲، ۵۰۹،
 لویه دوگنا، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷،
 ۳۹۸، ۴۰۰، ۴۰۱،
 لوتر، ۳۵۳، ۴۰۵، ۴۰۷، ۴۱۰، ۴۱۱،
 ۴۱۲،
 لوتولستوی، ← تولستوی،
 لودویکودی برمه، ۳۷۲،
 لوساژ، ۴۵۱،
 لوسیان، ← لوسیانوس، ونیز ← لوسین،
 لوسیانوس، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۴۹۶،
 لوسین، ۱۶۲، ۳۹۰، ونیز ← لوسیانوس،
 لوکریوس، ۹۵، ۷۰۱،
 لوکن، ۳۸۴، ۴۷۶،
 لوکنت دولیل، ۴۵۵،
 لولو، آنتونیو، ۲۹۰،
 لومتر ← ژول لومتر،
 لومونوسوف، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱،
 لوناچارسکی، ۵۹۴، ۵۹۶، ۵۹۷،
 لونگینوس، ۱۲۸، ۳۰۴، ۳۰۷، ۳۰۸،
 ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۲، ۴۸۸، ۴۹۳،
 ۷۲۴،
 لوئیس شیخو، اب، ۱۷۶،
 لئوپاردی، جاکومو، ۳۷۲، ۳۷۶،
 لوئیس ویوس ← خوان لوئیس ویوس،
 لیزیاس، ۳۱۱،
 لیلی، ۹۲،
 لیلی، جان، ۴۶۸،
 لیویس، ۵۷۰،
 لی هانت، ۴۹۶،

محمد بن عمر الرادویانی، ۱۰۳، ۲۰۳،
 ۱۹۶، ۲۰۴.
 محمد حسین فروغی، ذکاء الملک (= ادیب)
 ۶۴۱، ۶۴۲.
 محمد حسین هیکل بک، ۱۷۷.
 محمد خان قاجار، حاجی، ۲۷۰.
 محمد سعید قریشی، ۲۶۰.
 محمد شاه، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۳۵، ۶۳۶.
 محمد علی، بهبهانی (= کرمانشاهی)، آقا،
 ۶۲۱، ۶۲۹، ۶۳۰.
 محمد علی فروغی، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲،
 ۶۵۳، ۶۶۱.
 محمد علی مذهب، ۲۷۰.
 محمد قزوینی، ۲۴۰، ۶۴۶، ۶۴۷،
 ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۷، ۶۵۸،
 ۶۵۹، ۶۶۱.
 محمد میرزا، ۶۲۸.
 محمد و صیف سگری، ۱۸۵.
 محمود ← محمود غزنوی.
 محمود خان ملک الشعراء، ۲۶۷، ۶۳۲.
 محمود شیخ الاسلام، حاج میرزا، ۶۳۰.
 محمود غزنوی، ۴۳، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۸۹،
 ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۵، ۲۲۷، ۴۳۲،
 ۶۳۱، ۷۲۸.
 محنت برو جردی، ۶۳۲.
 محیط طباطبائی، ۶۵۹.
 محیی الدین، ۲۵۴.
 محیی الدین ابن عربی ← ابن عربی.
 مختار، ۶۳۴.
 مختاری، ۱۱۱.
 مدیچی، ۳۵۹.
 مرزبانی، ۱۵۰، ۱۶۲.
 مرکر، ۵۹۳.
 مروان، ۱۲۳.
 مروان بن ابی حفصه، ۱۴۳.
 مریم مجدلیه، ۳۶۶.
 مستشار الدوله، ۶۲۴.
 مسرور، حسین، ۶۵۹.
 مسعود رازی، ۱۸۷.

مانرو، ۵۱۰.
 مانزونی، الساندرو، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵،
 ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰.
 مانون لسکو، ۴۵۱.
 مانویل اوژن، ۱۲۶.
 مانی، ۳۴۱.
 مایاکوفسکی، ولادیمیر، ۵۹۵.
 مایستراکهارت، ۳۴۷، ۴۱۱.
 مایل آشتیانی، محمد علی، ۶۲۲.
 مبرد [ابوالعباس]، ۱۶۳.
 متبی، ۶۶، ۹۸، ۹۹، ۱۰۳، ۱۱۴،
 ۱۴۸، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۷،
 ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۷۳، ۱۷۵،
 ۱۸۶، ۲۰۷، ۴۳۷، ۷۲۸.
 مترنیخ، ۵۴۴.
 متوکل، ۴۱، ۱۴۲.
 متی بن یونس، ۱۵۰، ۱۵۱.
 مجد خوافی، ۲۳۶.
 مجد الدوله سینکی، ۶۳۵.
 مجد همگر، ۱۲۰، ۱۲۱، ۲۲۶، ۲۲۸،
 ۲۳۱.
 مجلسی، محمد تقی، ۲۵۴.
 مجمر ← مجمر اصفهانی.
 مجمر اصفهانی، ۱۱۸، ۲۶۷، ۲۶۸.
 مجنون، ۹۲.
 مجیر الدین ییلقانی، ۹۰، ۱۹۵.
 محتشم کاشانی، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶،
 ۲۶۳، ۶۲۹.
 محصل، ← سید حسن تقی زاده.
 محقق کرکی، ۲۵۵.
 محلق، ۵۷.
 محمد (فرزند نظامی)، ۲۲۰.
 محمد (ص)، ۳۹، ۹۱، ۱۳۷، ۱۳۸،
 ۱۶۷، ۳۸۷، ۶۱۷، ۶۱۹.
 محمد امین میرزا، قاجار، ۶۳۴.
 محمد بن اسحاق، ۱۴۵.
 محمد بن سلام الجمحی ← جمحی.
 محمد بن عبدالملک الزیات، ۲۴.
 محمد بن علی راوندی، ۱۹۵.

ملکشاه، ۱۹۵.
 ملك الشعراء ← ملك الشعراء بهار.
 ملك الشعراء بهار، ۶۴۱، ۶۴۴، ۶۵۴،
 ۶۵۰، ۶۵۶، ۶۵۸، ۶۵۹.
 ملكم، سر جان، ۶۲۰.
 ملكم خان، ميرزا، ۶۱۸، ۶۲۳، ۶۲۴،
 ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۸.
 ملویل، هرمان، ۵۲۲.
 مناندر، ۳۱۶.
 منتجب الدين جوينی، اتابك بدیع، ۲۰۱،
 ۲۰۳، ۷۱۵.
 منتورنو، آنتونیو، ۳۶۱.
 منجيك، ۱۹۸، ۲۱۷.
 منصور (خلیفه عباسی)، ۱۴۲، ۱۵۰.
 منصور، شاه، ۲۴۹.
 مندلسن، ۴۲۹.
 منكن ه. ل. ۵۳۰، ۵۹۹.
 منندس ای پلا یو، ۳۹۱، ۶۰۷.
 منوچهر شصت كله ← شصت كله، منوچهر.
 منوچهری، ۹۸، ۹۹، ۱۱۴، ۱۸۷،
 ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۶۸، ۶۴۳،
 ۷۲۸.
 منوچهری دامغانی ← منوچهری.
 مورتامس ← تامس مور.
 موپاسان، گي دو، ۴۵۷.
 موراتوری، ۳۶۸.
 موروا، آندره، ۴۱.
 موراس، شارل، ۳۶۴، ۵۷۴.
 مورای، گیلبرت، ۶۹۶.
 مورنه، دانیل، ۵۷۶.
 مور، ژان، ۴۵۸.
 موريس، مترلینگك، ۶۱۲.
 موريس، ویلیام، ۴۹۸، ۴۹۹.
 موسولینی، ۵۸۶.
 موسه، ۵۴، ۶۹، ۴۵۴.
 موسی، ۳۰۹، ۳۳۳، ۳۴۳، ۳۴۴،
 ۴۵۴.
 مولانا ← مولوی
 مولانا جلال الدين بلخی، ← جلال الدين بلخی

مسعود سعد، ۱۹۵، ۱۹۸، ۲۰۷، ۲۱۳،
 ۶۵۹.
 مسعود فرزاد، ۶۶۲.
 مسعود غزنوی، سلطان، ۱۸۷، ۱۹۰،
 ۱۹۵.
 مسکویه، ابوعلی، ۷۹.
 مسلم، ۱۸، ۱۹.
 مسلم بن ولید، ۱۷۲.
 مسن، ۳۱۹.
 مسیح، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۹، ۳۴۱،
 ۳۶۰، ۴۱۱، ۴۴۲، ۶۸۴.
 مسیح کاشی، ۲۵۵.
 مشتاق، ۲۶۲، ۲۶۶.
 مشتری طوسی، ۶۳۴.
 معانی یزدی، ۲۶۴.
 معاویه، ۱۳۸، ۱۴۹.
 معبد، ۱۳۹.
 معتصم، ۱۲۴.
 معروفی، ۱۸۶.
 معری، ← ابوالعلاء معری.
 معصومعلیشاه، ۶۲۵.
 المعز بالله فاطمی، ۱۶۴.
 معزی، ۷۵، ۹۸، ۱۱۴، ۱۹۵، ۱۹۷،
 ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۱۰،
 ۲۱۳، ۲۱۶، ۲۲۱، ۲۴۰، ۲۵۰،
 ۶۵۹.
 معن بن اوس، ۱۴۱.
 مغربی، ملا محمد شیرین، ۲۵۳.
 مفضل ضبی، ۹۳، ۱۴۳، ۱۴۴.
 مکالی، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۱.
 مکتبی شیرازی، ۶۸.
 مکتفی (خلیفه اموی)، ۱۵۱.
 مک لیش، ۱، ۶۰۰.
 ملاباشی سرابی، محمد کریم، ۶۲۸.
 ملناگر، ۱۳۰.
 ملانکتون، ۴۱۲، ۴۹۶.
 ملای روم، ← مولوی.
 ملك الافضل (ال)، ۱۷۰.
 ملك زوزن، ۱۲۱.

نیز ← مولوی.

مولوی، ۴۶، ۵۵، ۱۰۱، ۲۲۴، ۲۵۱

۲۵۲، ۲۵۴، ۶۳۷، ۶۴۸، ۶۵۷

۶۵۸، ۶۶۳، ۶۸۸

مولیر، ۳۲، ۳۵، ۵۵، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲

۳۶۹، ۴۴۰، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۵

۴۵۰، ۴۵۱، ۴۶۶، ۶۳۶

موم، سامرست ← سامرست موم.

مونتسکیو، ۱۱۴، ۴۲۲، ۴۲۵، ۴۵۱

۴۵۳، ۵۰۹، ۵۳۹

مونتنی، ۴۳۷، ۵۲۰، ۵۲۱

مونتی، ۳۷۲

مؤید نسفی، شهاب، ۱۱۱

مهدی استرآبادی، میرزا، ۶۳۱

مهدی (خلیفه)، ۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳

مهلبی، ۱۵۶

میچل، مارگرت، ۶۰۶

میخائیلوفسکی، نیکلای کنستانتینوویچ،

۵۶۰

میرک، آقا، ۲۶۴

میکل آنجلو، ۴۲۲

میرابو، ۶۲۴

میرداماد، ۲۵۵، ۶۳۰

میرزا آقاخان کرمانی، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵

۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸

میرزا آقاخان نوری، ۲۷۳، ۶۲۰، ۶۲۴

۶۲۵

میرزا ابوالقاسم قایم مقام ← قایم مقام فراهانی.

میثله، ۵۷۹

میکل آنژ، ۱۸، ۴۹۶

میکل آنجلو ← میکل آنژ.

میل، استوارت، ۶۰، ۴۹۸، ۵۰۳

۶۳۶، ۶۸۱، ۶۸۳

میلتون، ۷، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۶۲، ۴۷۳

۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶

میمندی، خواجه احمد بن حسن، ۱۸۷

۴۷۸، ۴۸۴، ۴۸۹، ۵۰۰، ۵۱۱

۵۲۸، ۶۶۸

مین تورنو، ۴۷۲

مینوی، مجتبی، ۶۵۹، ۶۶۳

نابغه، ۱۲۳، ۱۳۸، ۱۵۴

نابغه جعدی، ۱۶۲

نابغه ذبیانی، ۱۳۷، ۱۶۲

ناپلئون ← ناپلئون بناپارت.

ناپلئون بناپارت، ۱۱۴، ۱۷۵، ۳۷۲

۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۸، ۴۳۰، ۴۵۲

۴۵۴، ۴۹۰، ۵۲۰، ۵۴۳، ۶۱۷

۶۱۹، ۶۲۲، ۶۲۳

ناپلئون سوم، ۴۵۴

ناثانائیل هاو ثورن ← هاو ثورن.

نادر، ۲۶۱، ۲۶۶

نادرپور، نادر، ۶۶۳

نادر، ۵۹۲

ناصر ظفر جرفاذقانی، ۱۹۵، ۲۰۲، ۲۰۳

ناصر خسرو، ۴۲، ۱۲۳، ۲۱۱، ۲۱۲

۶۳۱، ۶۴۶، ۶۵۰، ۶۵۹

ناصر علی سرهندی، شیخ، ۲۶۱

ناصرالدین شاه قاجار، ۲۶۷، ۶۲۸

۶۳۱، ۶۳۳، ۶۳۵

ناصرالدین قباچه، ۲۳۹

نامی، میرزا صادق، ۶۳۱

نجات عبدالعال، ۲۶۷

نراقی، حاج ملا احمد، ۶۳۰

نرون، ۳۲۴، ۳۲۵

نشاط، ۲۶۷، ۲۷۰، ۶۲۲، ۶۵۹

نصرآبادی، محمد طاهر، ۲۶۵

نصرالله منشی، ابوالمعالی، ۱۹۵، ۲۰۳

۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸

نصر بن احمد سامانی، ۱۸۶، ۲۳۷، ۲۴۴

نصر بن الحسن مرغینانی، ۲۰۴

نصیب، ۱۳۹

نصیرالدین طوسی، خواجه، ۲۳۲، ۲۳۹

۲۴۵، ۶۳۱

نظام الملک طوسی، خواجه، ۱۵۳، ۱۹۵

نظامی (نام شاعری بوده است)، ۱۹۸

- وات تایلور، ۳۳۸.
 واثق، ۳۹.
 وارثون، ۵۳۴.
 وارو، ۳۱۶، ۳۴۸.
 واشینگتن اروینگ، ۵۱۳، ۵۱۵.
 واصل بن عطاء، ۸۲.
 واکنر ودر، ۴۲۷.
 واگنر، ریشارد، ۴۱۰، ۴۳۲، ۴۵۷،
 ۵۸۷، ۵۹۳، ۶۷۹.
 والاس، ادگار، ۶۰۷.
 والتراسکات، ۴۹۰، ۴۹۹، ۵۱۳، ۵۱۴،
 ۵۱۷، ۵۲۹.
 والترپاتر، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۳، ۵۰۴،
 ۵۰۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۶۶۵، ۶۶۶،
 ۶۷۵، ۷۱۱.
 والت ویتمن، ۱۷۹، ۵۱۵، ۵۲۵،
 ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۱.
 والدس، آلفونسو، ده، ۳۹۰.
 والری، پل، ۵۱۷، ۵۷۷.
 والری لاربو، ۵۷۹.
 والنسیا، ۳۸۹.
 واله داغستانی، ۲۵۸.
 والیه بن الحباب، ۹۲.
 وان تیگم، پل، ۵۷۶.
 وان دیک بروکس، ۶۰۵.
 وایلد، اسکار، ۴۰، ۴۱، ۵۰۳، ۵۰۵،
 ۵۳۳، ۵۶۷، ۶۱۲.
 وب، ویلیام، ۴۷۱.
 وحشی بافقی، ۲۵۵.
 وحید دستگردی، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۵۹.
 وحید، میرزا طاهر، ۲۶۶.
 ورکور، ۶۰۷.
 ورلن، ۴۰، ۴۵۸.
 وصاف الحضرة، ۲۲۴، ۲۳۶، ۲۳۸،
 ۷۲۴.
 وصال — وصال شیرازی.
 وصال شیرازی، ۱۱۸، ۲۶۷، ۲۶۸.
 وصلی تبریزی، ۲۵۵.
 وطواط — رشید وطواط.
- نظام الملک طوسی، خواجه، ۱۵۳، ۱۹۵.
 نظامی عروضی، ۹۲، ۱۰۹، ۱۱۳، ۱۸۷،
 ۱۹۵، ۲۰۹، ۲۱۱، ۲۲۳، ۲۴۸،
 ۶۴۷.
 نظامی گنجوی، ۶۸، ۹۱، ۹۲، ۱۱۸،
 ۱۲۶، ۱۹۵، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۱۴،
 ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۷،
 ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۴۴، ۲۶۱، ۲۶۵،
 ۶۴۶.
 نکر اسوف، نیکلاتی، ۵۵۲.
 نکيسا، ۱۸۱.
 نفیسی، سعید — سعید نفیسی.
 نندای هندی، ۱۸۶.
 نوائی، امیرعلیشیر، ۲۲۵، ۲۳۹، ۲۴۲،
 نوبل، ۳۸۰.
 نورالله شوشتری، قاضی، ۹۱.
 نورجهان، ۲۵۷.
 نورجهان بیگم — نورجهان.
 نورعلیشاه، ۶۳۰، ۶۳۱.
 نوری، حاجی میرزا حسین، ۶۳۳.
 نوری، ملاعلی، ۶۳۰.
 نووالیس، ۴۲۳.
 نووی کف، نیکلاتی، ۵۴۰.
 نیلونگن، ۵۰۱.
 نیبور، ۳۱۳.
 نیچه، ۵۰۲، ۴۳۳، ۴۳۲، ۴۰۳، ۵۶،
 ۵۳۲، ۵۶۴، ۵۸۱، ۵۸۷، ۵۸۸،
 ۶۰۸، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۷۹، ۶۹۱.
 نیر، حجة الاسلام، ۶۳۰.
 نیزار، دزیره، ۴۵۹.
 نیکولائی کارامزین — کارامزین.
 نیکلا بوالودپرثو — بوالو.
 نیکلای اول، ۵۴۵.
 نیکلای دوم، ۵۴۶.
 نیکلسون، ۱۳۶.
 نیما یوشیج، ۶۳۹، ۶۴۱، ۶۶۲.
 نیوتون، ۶۳۶.

وفاء، میرزا حسین، ۶۳۱.
 وقایع نگار، میرزا صادق مروزی، ۶۲۲،
 ۶۲۸.
 وکلن، ۵۴، ۴۳۶.
 ولادیمیر، ۵۳۷.
 ولتر، ۴۲، ۸۹، ۹۹، ۱۶۲، ۳۰۱،
 ۳۷۰، ۳۹۹، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۸،
 ۴۲۰، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۳، ۴۴۹،
 ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۸۸، ۵۳۹،
 ۶۳۶، ۶۴۵.
 ولز، ۵۳۳، ۶۰۷، ۶۸۵.
 ولف، ۳۷.
 ولفرام فن اشن باخ، ۴۰۸.
 ولفلین، ۵۹۲.
 ولکن، ۲۸۳.
 ولیدبن یزید، ۱۳۸.
 ولیدبن یزیدبن عبدالملک، ۱۴۱.
 ولی دشت بیاضی، ۲۶۰.
 وولف — ویرجینیا وولف.
 ووندت، ۲۳.
 وورینگر، ویلهلم، ۵۹۱.
 ویپل، ۵۲۴، ۵۲۵.
 ویتمن — والت ویتمن.
 ویدا، ۳۶۰، ۴۳۸.
 ویرجینیا وولف، ۵۷۱، ۶۰۸.
 ویرژیل، ۹۸، ۹۹، ۱۱۸، ۳۱۳، ۳۱۹،
 ۳۲۳، ۳۲۶، ۳۴۲، ۳۴۷، ۳۴۸،
 ۳۵۲، ۳۵۶، ۳۶۵، ۳۹۱، ۴۱۹،
 ۴۷۲، ۴۷۶، ۴۸۵، ۵۱۱، ۷۱۲،
 ویکتور شوود، ۳۷۴.
 ویکتور کوزن، ۶۷۰.
 ویکتور هوگو، ۷، ۵۴، ۷۳، ۷۴،
 ۸۴، ۸۵، ۱۱۴، ۳۷۳، ۴۰۱،
 ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۶۰، ۵۲۶، ۶۴۴،
 ۷۱۳، ۷۱۴.
 ویکتوریا، ملکه، ۴۷۰، ۴۹۱، ۴۹۹،
 ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۶۰۹، ۶۸۵،
 ۶۹۱.
 ویکو، جامباتیستا، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۸،
 ۴۰۰، ۵۸۴.

ویلاند، ۴۱۷، ۴۲۶.
 ویلسون، ادموند، ۶۰۶، ۶۸۹.
 ویلسون، سرتامس، ۴۷۱.
 ویلمن، ۱۲۵، ۴۵۹.
 ویلیام، ۳۳۶.
 ویلیام اکام، ۳۵۱.
 ویلیام ثاکری، ۴۹۸، ۵۱۳، ۵۲۸.
 ویلیام جمس، ۵۳۲، ۶۷۰، ۶۹۶، ۶۹۷،
 ۶۹۸.
 ویلیام هنرلیت — هنرلیت.
 وینکلمان، ۱۰، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۱،
 ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴.
 وینی، آلفرد دو، ۴۵۴، ۴۵۸.
 ویوس، خوان لوئیس، ۳۹۲.
 هابز، تامس، ۴۷۶، ۴۷۷، ۷۰۱.
 هابیل، ۹۱.
 هاتف، ۲۶۳، ۲۶۶.
 هاتفی — هاتفی خرجردی.
 هاتفی خرجردی، ۶۸، ۱۰۱.
 هادرین، ۳۲۶.
 هادی (خلیفه عباسی)، ۱۴۲.
 هادی سبزواری، حاجی ملا، ۶۳۰، ۶۳۱.
 هارت، ۵۸۹، ۵۹۰.
 هارتمان فن آوه، ۴۰۸.
 هاردی، تامس، ۶۸۵.
 هارون، ۴۱، ۱۴۳.
 هارون الرشید، ۱۴۲.
 هازار، پل، ۵۷۶.
 هازلیت، ۱۷۷.
 هالم، تی. ای.، ۵۶۹، ۵۷۰، ۶۰۴.
 حامل، ژرژ، دو، ۵۷۹، ۶۰۷.
 هانری برگسون — برگسون.
 هانری چهارم، ۳۳۷.
 هانس زاخس، ۴۱۰، ۴۱۱.
 هانکن، ۴۶۳، ۴۶۴، ۶۷۰.
 هامان، ۴۲۳، ۴۲۵.

همگر ← مجدهمگر .
 هملت ← ۶۹۲ .
 همینگوی، ارنست، ۵۳۰، ۵۳۳، ۶۸۶،
 ۶۹۳ .
 هنری جیمس، ۵۲۱، ۵۳۲، ۶۰۷، ۶۰۹،
 ۵۳۳ .
 هولتس آرنو، ۵۸۹ .
 هوراس، ۷۴، ۷۸، ۱۴۴، ۲۰۸، ۳۱۹،
 ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۶، ۳۲۹،
 ۳۴۱، ۳۴۷، ۳۵۲، ۳۶۰، ۳۶۳،
 ۳۶۴، ۳۶۵، ۴۰۰، ۴۱۹، ۴۳۶،
 ۴۴۳، ۴۷۲، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶،
 ۵۸۸، ۷۱۲، ۷۱۶ .
 هوفمان، ۴۲۸ .
 هوگو ← ویکتور هوگو .
 هوگوفن هوفمانشتال، ۶۱۱ .
 هولتس ← آرنو هولتس .
 هولدرلین، ۴۲۳، ۴۲۶ .
 هومر، ۷، ۱۱۸، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۱،
 ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۹۹،
 ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۷،
 ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۲۶، ۳۲۷،
 ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۵۲،
 ۳۵۷، ۳۶۵، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۴۵،
 ۴۷۶، ۴۸۵ .
 هومیروس ← هومر .
 هوهنتسولرن، ۴۰۷ .
 هوهنشتاوفن، ۳۳۷ .
 هویسمان، ۴۵۷ .
 هیپریدس، ۳۱۱، ۳۱۲ .
 هیپولیت تن ← تن .
 هتلر، ۵۹۳ .
 هیکس، گرانویل، ۶۰۶ .
 هیلدبراند ← پاپ هیلدبراند .
 هیوم، ۳۰، ۴۸۷، ۶۳۶، ۶۶۹ .

یازجی، شیخ ناصیف، ۱۷۶ .

هاملت، ۶۹۷ .
 هانری بوردو، ۷۲۹ .
 هانری برگسون ← برگسون .
 هاوتورن، ۵۱۸، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۳۰،
 ۵۳۴ .
 هاولز، ویلیام، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲،
 ۵۳۴ .
 هایسنوتل، ۵۹۴ .
 هاینس کیندرمان، ۵۹۳ .
 هاینه (هاینریش)، ۲۴، ۶۹، ۴۳۲ .
 هجویری، ۹۹ .
 هدایت ← رضاقلی خان هدایت .
 هدایت، صادق، ۶۵۸، ۶۶۲ .
 هرا، ۲۸۳ .
 هرابانوس مائوروس، ۳۴۵ .
 هراکلیتوس، ۷۰۱ .
 هربرت اسپنسر ← اسپنسر .
 هربرت گریرسون، ۵۶۸، ۵۶۹ .
 هرتسن، ۵۵۵، ۵۵۹، ۵۶۰، ۶۷۵ .
 هردر، ۱۱۶، ۱۱۷، ۴۲۲، ۴۲۳،
 ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۷۴،
 ۶۷۵ .
 هرکایتوس، ۲۷۷ .
 هرموژن، ۳۰۹ .
 هرمیپ از میری، ۲۹۹ .
 هرودوت، ۳۰۵، ۳۶۴ .
 هرینگتون، سر جان، ۴۷۲ .
 هزلیت، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۷ .
 هزیود، ۲۷۶، ۲۸۳، ۲۸۵، ۳۲۶ .
 هشام بن عبدالعزیز، ۱۴۱ .
 هشترودی، محمد ضیاء، ۶۶۲ .
 هگل، ۴۵، ۵۱، ۸۰، ۸۱، ۳۷۸،
 ۳۷۹، ۴۲۷، ۴۳۲، ۴۶۲، ۵۴۵،
 ۵۵۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۶۷۰، ۶۷۵،
 ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰،
 ۶۹۳، ۷۰۱، ۷۱۷ .
 هلوسیوس، ۶۸۱ .
 همام، ۲۲۸ .
 همایون، ۲۵۶ .

ياقوت، ۱۷۴.

یاکوب برای تین گر ← برای تین گر

یانگ، ۴۶۹، ۴۸۷، ۴۸۹، ۷۱۲
۷۱۳

یزید بن معاویہ، ۱۳۸.

يعقوب لیث، ۱۸۵۰.

يغما، ٦٢٩، ٦٣٩، ٦٥٩.

یغمای جندقمی، ۶۳۴.

یمینی، مولانا، ۲۵۵.

یوجن اونیل، ۶۹۳.

یوحنا، ۳۴۰، ۴۷۵.

یوسف، امیر یعقوب، ۱۸۷.

يوسف اعتصامي، ٦٤١، ٦٤٤.

يوسف بديعي ، ١٧٥ .

یوسف عروضی، ۱۸۹.

يوسف، مستشار الدولة، ٦٢٤، ٦٣٨.

یونسکو، اوژن، ۶۱۴، ۶۱۵.

یونگ، ۶۸۹، ۶۹۱، ۶۹۳، ۶۹۴.

فهرست اماکن

۰۵۴۴ ، ۴۲۱ ، ۴۰۹ ، ۴۰۷
 اربل ، ۱۷۰
 ارمنیه ، ۱۶۳
 اروپا ، ۱۱۶ ، ۱۱۴ ، ۹۸ ، ۸۸ ، ۶۸ ، ۱۲۲ ، ۱۸۸ ، ۱۷۷ ، ۱۷۵ ، ۱۲۵ ، ۲۷۴ ، ۳۳۱ ، ۳۰۳ ، ۲۹۵ ، ۲۹۱ ، ۳۳۳ ، ۳۵۱ ، ۳۴۷ ، ۳۳۵ ، ۳۳۴ ، ۳۷۲ ، ۳۶۳ ، ۳۶۲ ، ۳۵۶ ، ۳۵۳ ، ۴۱۴ ، ۴۱۳ ، ۴۰۶ ، ۴۰۵ ، ۳۹۳ ، ۴۴۰ ، ۴۳۱ ، ۴۲۱ ، ۴۱۷ ، ۴۱۵ ، ۴۸۴ ، ۴۸۰ ، ۴۶۹ ، ۴۵۴ ، ۴۵۲ ، ۵۰۹ ، ۵۰۸ ، ۵۰۷ ، ۵۰۵ ، ۵۰۴ ، ۵۳۳ ، ۵۳۲ ، ۵۲۲ ، ۵۱۴ ، ۵۱۰ ، ۵۴۴ ، ۵۴۲ ، ۵۴۰ ، ۵۳۷ ، ۵۳۶ ، ۵۶۵ ، ۵۶۴ ، ۵۶۰ ، ۵۵۰ ، ۵۴۶ ، ۵۸۵ ، ۵۸۲ ، ۵۸۰ ، ۵۷۷ ، ۵۷۲ ، ۶۱۱ ، ۶۱۰ ، ۶۰۴ ، ۵۹۳ ، ۵۸۹ ، ۶۲۲ ، ۶۱۹ ، ۶۱۷ ، ۶۱۴ ، ۶۱۳ ، ۶۵۸ ، ۶۵۶ ، ۶۴۷ ، ۶۴۰ ، ۶۲۳ ، ۶۹۱ ، ۶۸۱ ، ۶۷۵ ، ۶۶۸ ، ۶۶۰ ، ۷۲۲
 اروپای جنوبی ، ۴۲۶
 اروپای شمالی ، ۴۲۶
 اروپای غربی ، ۳۳۳ ، ۳۳۲ ، ۳۳۱ ، ۳۵۳ ، ۳۵۰ ، ۳۳۹ ، ۳۳۸ ، ۳۳۵

آتن ، ۳۰۸ ، ۳۰۷ ، ۲۹۹ ، ۲۷۸ ، ۲۷۷ ، ۳۴۵ ، ۳۱۵
 آذربایجان ، ۶۳۷ ، ۶۳۰
 آراگون ، ۳۸۵ ، ۳۸۴
 آستوریا ، ۳۸۴
 آسیا ، ۶۲۵ ، ۱۱۴
 آکادمی فرانسه ، ۴۴۲ ، ۴۳۸ ، ۹۸
 آکادمی مادرید ، ۳۹۷
 آکسفورد ، ۴۸۷ ، ۳۹۲ ، ۳۵۱
 آلمان ، ۲۹۰ ، ۶۸ ، ۳۵ ، ۳۴ ، ۲۹ ، ۱۰ ، ۳۸۵ ، ۴۰۹ ، ۴۰۷ ، ۴۰۶ ، ۴۰۵ ، ۴۱۴ ، ۴۱۳ ، ۴۱۲ ، ۴۱۱ ، ۴۱۰ ، ۴۲۰ ، ۴۱۸ ، ۴۱۷ ، ۴۱۶ ، ۴۱۵ ، ۴۲۸ ، ۴۲۷ ، ۴۲۳ ، ۴۲۲ ، ۴۲۱ ، ۴۵۳ ، ۴۵۲ ، ۴۵۱ ، ۴۳۲ ، ۴۳۰ ، ۵۰۲ ، ۴۹۸ ، ۴۹۰ ، ۴۸۵ ، ۴۵۴ ، ۵۹۰ ، ۵۸۹ ، ۵۸۸ ، ۵۸۱ ، ۵۷۷ ، ۶۱۳ ، ۶۱۲ ، ۵۹۴ ، ۵۹۳ ، ۵۹۲ ، ۶۷۵ ، ۶۷۲ ، ۶۷۱
 آمفی پولیس ، ۳۰۰
 آوینیون ، ۳۳۸
 اتریش ، ۳۷۶ ، ۳۷۳ ، ۳۷۱ ، ۱۰

، ۴۹۰ ، ۴۸۰ ، ۴۷۸ ، ۴۷۶ ، ۴۷۴

، ۵۱۰ ، ۵۰۹ ، ۵۰۸ ، ۵۰۷ ، ۴۹۹

، ۵۶۷ ، ۵۶۶ ، ۵۳۳ ، ۵۳۲ ، ۵۱۴

، ۵۸۳ ، ۵۸۱ ، ۵۷۶ ، ۵۷۱ ، ۵۶۹

، ۶۵۶ ، ۶۴۶ ، ۶۲۳ ، ۶۲۲ ، ۶۱۱

. ۶۸۴

اورشلیم ، ۵۱۴ .

اوره گان ، ۵۱۰ .

اوکراین ، ۵۳۵ .

اوهایو ، ۵۲۲ .

ایالات متحده امریکا ← امریکا .

ایتالیا ، ۱۰ ، ۳۵۱ ، ۳۵۲ ، ۳۵۵ ، ۳۵۶

، ۳۶۴ ، ۳۶۲ ، ۳۶۱ ، ۳۵۹ ، ۳۵۷

، ۳۷۰ ، ۳۶۹ ، ۳۶۸ ، ۳۶۷ ، ۳۶۶

، ۳۷۶ ، ۳۷۴ ، ۳۷۳ ، ۳۷۲ ، ۳۷۱

، ۳۸۲ ، ۳۸۱ ، ۳۸۰ ، ۳۷۸ ، ۳۷۷

، ۳۹۰ ، ۳۸۹ ، ۳۸۸ ، ۳۸۷ ، ۳۸۳

، ۴۳۵ ، ۴۲۳ ، ۴۲۱ ، ۴۰۰ ، ۳۹۶

، ۵۸۳ ، ۵۰۴ ، ۴۶۲ ، ۴۵۲ ، ۴۳۷

. ۵۸۷ ، ۵۸۶ ، ۵۸۵

ایران ، ۷۴ ، ۱۱۴ ، ۱۱۸ ، ۱۲۰

، ۱۸۳ ، ۱۸۲ ، ۱۸۱ ، ۱۴۷ ، ۱۲۶

، ۲۶۱ ، ۲۵۶ ، ۲۲۴ ، ۱۸۷ ، ۱۸۴

، ۵۳۶ ، ۴۳۱ ، ۳۵۹ ، ۲۷۴ ، ۲۷۳

، ۶۲۰ ، ۶۱۹ ، ۶۱۸ ، ۶۱۷ ، ۵۹۲

، ۶۲۸ ، ۶۲۴ ، ۶۲۳ ، ۶۲۲ ، ۶۲۱

، ۶۴۱ ، ۶۴۰ ، ۶۳۸ ، ۶۳۷ ، ۶۳۶

، ۶۵۵ ، ۶۴۸ ، ۶۴۷ ، ۶۴۵ ، ۶۴۲

. ۶۶۲ ، ۶۵۹ ، ۶۵۸ ، ۶۵۶

ایرلند ، ۵۱۰ .

بابل ، ۵۸ ، ۳۴۴ .

بارسلونا ، ۳۸۹ .

بالکان ، ۳۳۵ .

بخارا ، ۵۳۷ .

بحر متوسط ، ۳۱۳ .

بحرین ، ۲۵۴ .

. ۵۳۵ ، ۳۸۳ ، ۳۶۶

اسپانیا ، ۳۶۶ ، ۳۵۱ ، ۳۳۸ ، ۳۲۶

، ۳۸۶ ، ۳۸۵ ، ۳۸۴ ، ۳۸۳ ، ۳۷۱

، ۳۹۱ ، ۳۹۰ ، ۳۸۹ ، ۳۸۸ ، ۳۸۷

، ۳۹۹ ، ۳۹۸ ، ۳۹۶ ، ۳۹۵ ، ۳۹۲

، ۴۰۴ ، ۴۰۳ ، ۴۰۲ ، ۴۰۱ ، ۴۰۰

، ۴۵۹ ، ۴۲۳ ، ۴۰۸ ، ۴۰۷ ، ۴۰۵

، ۵۸۱ ، ۵۸۰ ، ۵۷۲ ، ۵۰۹ ، ۵۰۸

. ۵۸۳ ، ۵۸۲

استانبول ، ۶۲۲ .

اسکاتلند ، ۴۹۰ .

اسکاندیناوی ، ۵۸۹ .

اسکندریه ، ۷۴ ، ۹۴ ، ۲۹۹ ، ۳۰۰

، ۳۴۰ ، ۳۱۶ ، ۳۰۹ ، ۳۰۸ ، ۳۰۲

. ۷۲۱

اشبیلیه ، ۳۴۳ ، ۳۸۴ و نیز ← سویلا .

اشتراسبورگ ، ۴۲۵ .

اصفهان ، ۲۴۷ ، ۲۵۶ ، ۲۶۱ ، ۲۶۲

. ۶۳۰ ، ۶۲۱ ، ۵۱۴ ، ۲۶۶

افریقا ، ۳۵۵ ، ۶۲۵ .

افسوس ، ۹۴ ، ۲۹۹ .

افغان ، ۲۶۶ .

اقیانوس آرام ، ۵۰۹ ، ۵۱۰ .

اقیانوس اطلس ، ۳۸۴ ، ۵۰۹ ، ۵۱۰ .

اکسفورد ، ۵۰۳ ، ۵۰۴ .

اگره ، ۲۵۶ .

الجزایر ، ۱۷۵ .

امریکا ، ۱۰ ، ۱۷۹ ، ۳۸۶ ، ۳۹۳ ، ۴۰۴

، ۵۱۱ ، ۵۱۰ ، ۵۰۹ ، ۵۰۸ ، ۵۰۷

، ۵۲۲ ، ۵۱۹ ، ۵۱۵ ، ۵۱۴ ، ۵۱۳

، ۵۳۰ ، ۵۲۹ ، ۵۲۸ ، ۵۲۶ ، ۵۲۵

، ۵۹۸ ، ۵۹۷ ، ۵۸۶ ، ۵۷۷ ، ۵۳۲

. ۷۱۲ ، ۶۸۶ ، ۶۰۶ ، ۶۰۴ ، ۶۰۳

اندلس ، ۱۶۳ ، ۳۸۳ ، ۳۸۴ .

انطاکیه ، ۳۴۱ .

انگلستان ، ۱۰ ، ۱۱۴ ، ۳۳۸ ، ۳۵۱

، ۳۸۶ ، ۳۸۵ ، ۳۷۷ ، ۳۷۶ ، ۳۷۰

، ۴۵۲ ، ۴۲۷ ، ۴۲۶ ، ۴۲۱ ، ۳۹۲

، ۴۷۳ ، ۴۷۲ ، ۴۷۰ ، ۴۶۸ ، ۴۶۷

ترکمانچای، ۶۳۵.
 ترکیه، ۲۰۳.
 تروا، ۴۱۹، ۳۰۱.
 تریسته، ۴۲۱.
 تفلیس، ۶۳۷.
 تکراس، ۵۱۰.
 تونس، ۱۷۵.
 تهران، ۵۴۲، ۶۲۱، ۶۲۳، ۶۲۷، ۶۴۱، ۶۴۶، ۶۵۷.
 جبال، ۱۹۱.
 جبل عامل، ۲۵۴.
 جرجان، ۱۵۷.
 جزیره رودس، ۳۱۵.
 جزیره شکسپیر — انگلستان.
 جزیره شکسپیر، ۴۹۰.
 چین، ۵۵۳، ۶۱۳.
 حاجی طرخان، ۵۵۵.
 حجاز، ۱۴۰، ۱۳۹، ۱۳۵.
 حضرموت، ۱۳۵.
 حلب، ۱۷۰.
 حمص، ۳۰۸.
 حیره، ۹۰.
 خامنه آذربایجان، ۶۳۷.
 خراسان، ۴۲، ۵۸، ۱۹۰، ۱۹۳، ۲۳۹، ۲۵۷، ۲۶۱، ۲۶۲، ۶۲۵، ۷۲۷.
 خوارزم، ۲۰۱، ۲۳۹.
 دار الخلافه، ۲۰۲.

برج لندن، ۴۷۵.
 برلین، ۴۱۸، ۴۲۷، ۵۸۹، ۶۴۰.
 بریتانیا، ۳۳۶، ۴۸۶، ۴۹۶، ۵۳۲.
 بصره، ۱۴۰، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۸، ۷۲۱.
 بغداد، ۱۰۴، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۷۰، ۱۷۳.
 بلنسیه، ۳۸۴.
 بمبئی، ۶۲۲.
 بوخارست، ۶۲.
 بوستون، ۵۲۵.
 بولونیا، ۳۵۱.
 بیت لحم، ۳۴۱.
 بیت المقدس، ۳۳۷.
 بیزانس، ۹۴، ۳۰۰، ۵۳۷.
 بیستون، ۲۰۸.

پاراناس، ۳۶۶.
 پاریس، ۲۹، ۳۵۱، ۳۶۲، ۳۷۳، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۹، ۴۶۵، ۴۷۵، ۴۷۶، ۵۷۲، ۶۱۲، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۶، ۷۲۸.
 پالمیر، ۳۰۸.
 پترزبورگ، ۵۵۳، ۵۵۵، ۵۵۷.
 پرتغال، ۳۸۴، ۳۹۶.
 پروس، ۴۰۷، ۴۱۵، ۴۲۰، ۵۸۸، ۶۷۷.
 پروس شرقی، ۴۲۲.
 پترزبورگ، ۶۲۲.
 پمپئی، ۴۲۱.
 پیرنه، ۳۸۶.
 پیزا، ۳۸۱، ۳۸۲.
 تبریز، ۶۲۳، ۶۴۱.
 ترکستان، ۶۲۵.

،۵۵۵ ،۵۵۴ ،۵۵۳ ،۵۵۲ ،۵۵۱
 ،۵۹۴ ،۵۸۹ ،۵۶۰ ،۵۵۹ ،۵۵۷
 ،۶۲۳ ،۶۲۲ ،۶۲۱ ،۶۱۹ ،۵۹۷
 ،۶۳۶ ،۶۳۵ ،۶۲۳ ،۶۳۶
 ،۷۱۵ ،۶۴۶ ،۶۳۷ ،۶۳۶
 روم ، ۷۴ ، ۹۷ ، ۱۲۱ ، ۱۴۷ ، ۳۰۳
 ،۳۱۶ ،۳۱۵ ،۳۱۴ ،۳۱۳ ،۳۰۸
 ،۳۲۶ ،۳۲۵ ،۳۲۳ ،۳۲۰ ،۳۱۹
 ،۳۳۹ ،۳۳۷ ،۳۳۴ ،۳۲۸ ،۳۲۷
 ،۳۷۴ ،۳۷۲ ،۳۵۸ ،۳۵۲ ،۳۴۳
 ،۴۷۴ ،۴۵۵ ،۴۴۴ ،۴۰۰

رومانی ، ۲۳
 روم شرقی ، ۳۳۵
 روم غربی ، ۳۳۵
 ریگا ، ۴۲۳

زوریخ ، ۷۱

ژاپون ، ۷۸

ساراتوف ، ۵۵۵
 سالامانکا ، ۳۵۱ ، ۵۸۰
 ساموتراس ، ۳۰۲
 ساموزات ، ۳۰۵
 سرزمین مقدس ، ۵۵۹
 سرقسطه ، ۳۸۴
 سمرقند ، ۲۲۴ ، ۲۴۲
 سمنان ، ۲۵۵
 سنجار ، ۱۷۰
 سواحل ، ۲۶۶
 سوربن ، ۴۵۹

دارالعباد یزد ، ۲۶۵
 دارالفنون ، ۶۳۶ ، ۶۳۵ ، ۶۲۳
 دانشسرای عالی پاریس ، ۴۵۹ ، ۴۶۵
 دانشسرای عالی شهرپیزا ، ۳۸۰
 دانشگاه آکسفورد ، ۵۰۳ ، ۵۰۴
 دانشگاه اویدئو ، ۳۹۹
 دانشگاه بوخارست ، ۶۲
 دانشگاه بولونیا ، ۳۸۰
 دانشگاه پترزبورگ ، ۵۵۵
 دانشگاه پیزا ، ۳۸۲
 دانشگاه زوریخ ، ۷۱
 دانشگاه سوربن ، ۴۵۹
 دانشگاه فلورانس ، ۳۸۲
 دانشگاه کولومبیا ، ۵۹۹
 دانشگاه مسکو ، ۵۵۳
 دانشگاه هاروارد ، ۵۲۲ ، ۵۲۳
 دریای مدیترانه ، ۳۱۳ ، ۳۱۵
 دمشق ، ۱۴۱ ، ۱۷۵
 دهلی ، ۲۵۶

ذوالمجار ، ۲۹
 ذیقار ، ۹۰

رم ، ۳۱۷ ، ۳۱۸ ، ۳۲۶ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲
 ،۳۵۳ ،۳۴۲ ،۳۴۱ ،۳۴۰ ،۳۳۸
 ،۴۲۱ ،۴۱۹ ،۳۹۱ ،۳۷۷ ،۳۶۲
 ،۴۴۳ ،۴۴۲ ،۴۳۶ ،۴۳۵ ،۴۲۴
 ،۵۰۵ ،۴۸۷ ،۴۸۶ ،۴۷۳ ،۴۷۲
 ،۷۱۱ ،۶۶۷ ،۶۱۲ ،۵۹۲ ،۵۸۲
 ، ۷۱۲
 رودراین ، ۴۰۹
 رودسن ، ۴۶۳
 روسیه ، ۲۹ ، ۵۳۵ ، ۵۳۶ ، ۵۳۷
 ،۵۴۳ ،۵۴۲ ،۵۴۱ ،۵۳۹ ،۵۳۸
 ،۵۵۰ ،۵۴۸ ،۵۴۶ ،۵۴۵ ،۵۴۴

عراق، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۷۵، ۲۲۳.
 ۶۴۲، ۲۶۲، ۲۵۷.
 عکاظ، ۱۳۶، ۱۳۷.
 عمان، ۱۳۵.
 غرب، ۱۱۴، ۳۳۶، ۶۶۶.
 غرناطه، ۳۸۴، ۳۸۵.
 غزنین (غزنه)، ۱۹۱، ۴۳۲.
 فارس، ۱۲۱، ۲۴۷، ۲۵۷.
 فالر، ۲۹۹.
 فالروم، ۱۲۹.
 فرانسه، ۱۰، ۲۹، ۳۴، ۴۱، ۴۳،
 ۷۱، ۷۶، ۸۹، ۹۸، ۱۱۸، ۱۲۲،
 ۳۰۶، ۳۱۶، ۳۳۶، ۳۳۸، ۳۴۵،
 ۳۴۹، ۳۵۱، ۳۶۳، ۳۷۱، ۳۷۸،
 ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۹، ۳۹۶، ۴۰۱،
 ۴۰۸، ۴۱۵، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲،
 ۴۲۳، ۴۲۹، ۴۳۲، ۴۳۵، ۴۳۶،
 ۴۳۷، ۴۴۰، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴،
 ۴۴۸، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳،
 ۴۵۴، ۴۵۷، ۴۵۹، ۴۶۴، ۴۷۶،
 ۴۷۸، ۴۸۵، ۴۹۰، ۵۰۲، ۵۰۴،
 ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۴، ۵۴۰،
 ۵۴۴، ۵۶۵، ۵۶۷، ۵۷۴، ۵۷۶،
 ۵۷۷، ۵۸۰، ۵۸۳، ۶۱۲، ۶۲۳،
 ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۴.
 فرانکفورت، ۴۲۵.
 فرغانه، ۲۰۵.
 فرهنگستان، ۶۶۲.
 فلسطین، ۳۰۶.
 فلورانس، ۳۵۷، ۳۵۹، ۳۷۱، ۳۸۲،
 ۵۸۶، ۶۵۴.
 فلوریدا، ۵۰۹.

سوریه، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۸.
 سوق عکاظ، ۲۹، ۱۳۶، ۱۴۰، ۳۲۴.
 سوئد، ۴۵۲، ۵۳۶.
 سویس، ۵۸۸.
 سویلا، ۳۴۳.
 سیبری، ۵۴۰، ۵۴۸، ۵۵۵.
 سیستان، ۲۳۹.
 شادیاخ، ۲۰۱.
 شام، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۷۵، ۱۷۶، ۶۲۲،
 ۶۲۵.
 شبه جزیره، ۳۸۵.
 شرق، ۶۶۶، ۶۷۶.
 شروان، ۱۹۱.
 شکی قفقاز، ۶۳۷.
 شمال اروپا، ۴۲۴.
 شمال افریقا، ۳۸۷.
 شوروی ← روسیه.
 شهر آفتاب، ۳۶۶.
 شیراز، ۲۳۲، ۲۶۶.
 صقیله، ۱۶۴.
 طائف، ۱۳۶.
 طلیطله ← کلیسای تولیدو.
 طور سینا، ۴۵۴.
 طوس، ۲۱۸، ۲۱۹.
 طهران ← تهران.
 عتبات، ۲۶۶.
 عثمانی، ۱۷۵، ۶۱۸، ۶۲۲، ۶۲۳.

فیلا دلفیا، ۵۱۱.

قاره آمریکا، ۳۵۹، ونیز ← آمریکا.

قاره اروپا، ۴۶۷، ۴۶۸.

قالیقلای، ۱۶۳.

قبرس، ۳۰۲.

قرطبه، ۳۸۴.

قزوین، ۲۵۶.

قسطنطنیه، ۳۳۱، ۳۳۸، ۳۵۹، ۵۱۴،

۵۳۷.

قفقاز، ۵۳۶، ۶۳۵، ۶۳۷.

قلعه شوشی، ۶۲۸.

قلعه فرزین، ۲۴۷.

قم، ۲۶۶.

قوس، ۱۹۱.

قیروان، ۱۶۴.

کاتالونیا، ۳۳۸.

کاستیل، ۳۸۵، ۳۸۷.

کاشان، ۱۲۰، ۲۳۱، ۲۶۲، ۲۶۶.

کالیفورنیا، ۵۱۰.

کتابخانه شاه جهان، ۲۵۷.

کریمه، ۵۴۵.

کشمیر، ۲۵۹.

کعبه، ۱۳۷.

کلیسای تولیدو، ۳۴۳.

کوفه، ۷۲۱.

کولومبیا، ۵۹۹.

کونیگسبرگ، ۴۲۲.

کی‌یف (در روسیه)، ۵۳۷.

گالیا، ۳۱۶.

گلستان، ۶۳۵.

گنجه، ۶۳۷.

گوتینگن، ۴۲۵.

گیلان، ۶۲۵.

لاپزیگ، ۴۱۴، ۴۱۸.

لار، ۲۶۶.

لبنان، ۱۷۵، ۱۷۶، ۲۵۴.

لندن، ۳۷۰، ۳۷۶، ۴۴۳، ۴۸۷، ۵۱۳،

۵۱۴، ۶۱۲، ۶۲۲.

لویزیانا، ۵۰۹.

لهستان، ۴۲۱.

لیون، ۷۲۸.

مادرید، ۳۹۸، ۴۴۳، ۵۸۱، ۶۱۲.

مازندران، ۲۲۳، ۲۶۶.

مالقه، ۳۸۴.

ماوراء بحار، ۵۲۲.

ماوراء النهر، ۲۳۹.

مجنه، ۲۹.

مدرسه علوم تربیتی پترزبورگ، ۵۵۷.

مدرسه علوم سیاسی، ۶۴۲.

مدیترانه، ۳۸۵.

مربد بصره، ۱۴۰.

مرو، ۲۴۷.

مستعمرات ماوراء بحار، ۴۰۴.

مسجد رسول علیه السلام، ۱۳۸.

مسکو، ۵۳۵، ۵۳۷، ۵۴۷، ۵۵۳، ۶۱۲.

مشرق، ۱۱۴، ۳۱۴.

مشهد، ۲۵۵، ۲۶۶.

مصر، ۵۸، ۱۷۰، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷،

۱۷۸، ۳۰۶، ۵۱۴، ۶۱۷، ۶۱۸،

۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۵، ۶۷۶.

مغرب، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۷۳.

مقدونیه، ۲۹۹، ۳۳۵.

مکه، ۹۱، ۲۵۷، ۲۶۶، ۶۲۹،

مکار، ۳۰۷.

ملایر، ۶۲۶.

ممالک اروپا، ۲۷۴، ۳۸۸،

مونیک، ۵۸۹.

هرکولانوم، ۴۲۱.

هلند، ۳۸۵.

همدان، ۷۵، ۱۹۶، ۲۴۷، ۲۶۶.

هندوستان، ۱۱۴، ۱۴۷، ۱۹۳، ۲۳۷.

۲۵۶، ۲۵۷، ۲۶۱، ۴۳۱، ۴۹۹،

۵۳۷، ۶۱۳، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۲۳،

۶۲۵، ۶۴۲، ۶۷۶.

هنگری، ۴۰۷، ونیز — اتریش.

هون، ۳۳۵.

یزد، ۲۶۵.

یمن، ۱۳۵، ۱۷۳.

ینا، ۴۲۷، ۴۲۹، ۶۷۲.

یونان، ۶، ۹، ۴۵، ۵۷، ۷۴، ۹۷،

۱۱۵، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۸، ۱۴۷،

۱۵۲، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۸۳،

۲۲۰، ۲۴۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۹،

۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۵، ۲۹۷،

۲۹۸، ۳۰۰، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵،

۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴،

۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۹، ۳۲۲، ۳۲۳،

۳۲۶، ۳۲۸، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۴،

۳۳۵، ۳۴۰، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۵۸،

۳۵۹، ۳۶۲، ۳۷۲، ۳۷۴، ۳۷۷،

۴۰۰، ۴۰۱، ۴۲۱، ۴۲۴، ۴۲۶،

۴۳۵، ۴۳۶، ۴۴۱، ۴۴۴، ۴۵۵،

۴۶۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۵۲۰، ۵۳۷،

۵۶۰، ۵۹۲، ۶۵۶، ۶۶۷، ۶۶۸،

۶۷۱، ۶۸۴، ۷۱۱.

مهدیه، ۱۶۴.

می‌سی‌سی‌پی، شط، ۵۰۹.

میلان، ۳۷۱، ۳۷۲.

میپنه، ۲۵۳.

نابل، ۳۷۱، ۳۷۸، ۳۹۰، ۵۸۴.

ناوار، ۳۸۴.

نجد، ۱۳۵.

نخله، ۱۳۶.

نظامیه، ۷۲۶.

نقاره‌خانه، ۶۲۱.

نوگورود، ۵۳۵.

نیژنی نوگورود، ۵۵۷.

نیمروز، ۱۹۳.

نیویورک، ۵۸۰.

ونیز، ۳۷۱.

وین، ۵۴۴، ۶۱۲.

وینه، ۴۱۱، ۴۲۱، ۶۲۳، ۶۹۰.

هابسبورگ، ۳۷۱.

هاروارد، ۵۲۲، ۵۲۳.

هالیکارناس، ۲۴، ۳۰۳، ۳۰۸.

هامبورگ، ۴۲۰.

هایدلبرگ، ۴۱۱، ۴۳۰.

هرات، ۲۲۴، ۵۳۷، ۶۳۵.

فهرست سلسله‌ها، قبایل، طوایف و طبقات

اسلام، ۱۱۹، ۱۲۷، ۱۳۷، ۱۸۱،
 ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۳۵۱، ۳۵۹،
 ۳۸۴، ۵۸۲، ۵۸۳، ۶۱۷، ۶۲۶.
 اشعریان، ۱۶۵.
 اشکانیان، ۱۸۲.
 اصحاب آرکادیا، ۳۶۷.
 اصحاب اسکولاستیک، ۳۴۱، ۳۴۹.
 اصحاب اصالت تصور، ۵۳.
 اصحاب پندارگرایی، ۷۰۱.
 اصحاب دائرةالمعارف، ۴۰۰، ۶۸۱،
 ۷۰۱.
 اصحاب صحو، ۲۵۳.
 اصحاب طوفان و طغیان، ۴۲۶.
 اصحاب فلسفه اصالت تحقق، ۷۰۱.
 اصولی، ۶۲۶.
 اعراب، ۶، ۲۹، ۵۳، ۵۶، ۹۰، ۱۶۶،
 ۱۷۵، ۳۲۴، ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۸۴،
 اعراب جاهلی، ۹۱، ۱۱۹، ۱۳۵، ۱۳۷،
 ۱۸۲.
 افاغنه، ۲۶۱.
 افشاریه، ۶۳۱.
 افلاطونیان، ۳۴۵، ۵۱۹.
 اقوام آریائی، ۲۷۶.
 اقوام اروپای غربی، ۳۸۵.
 اقوام یونانی، ۴۰۳.
 اکاسره، ۹۰.

آتنیان، ۲۸۰.
 آلامانی، ۳۳۵.
 آل بابر، ۲۵۶.
 آل سبکتکین، ۱۸۹.
 آل سهل، ۷۲۷.
 آلمانها، ۵۳۷، ۶۴۶.
 آل مظفر، ۲۴۹.
 ابیقوریان، ۳۱۹.
 اتابکان، ۱۹۵، ۲۰۲.
 اتابکان سلغری، ۲۴۷.
 احبار، ۹۱.
 اخباری، ۶۲۶.
 ادباء اسکندریه، ۳۰۹.
 ادباء بصره، ۱۴۸.
 ادباء شام، ۱۷۶.
 ادباء مصر، ۱۷۶.
 ادباء وفلاسفه روم، ۳۶۲.
 ادباء وفلاسفه یونان، ۳۶۲.
 اروپاییها، ۴۲۱، ۵۱۴.
 اسپانیاییها، ۳۸۴، ۳۸۶، ۴۰۳، ۵۸۲،
 اسکولاستیکها، ۳۵۶، ۳۵۸.
 اسکیموها، ۵۸.

پادشاهان بوروبون، ۴۴۰.
 پادشاهان ژرمن، ۳۵۰.
 پادشاهان فرانسه، ۳۷۱.
 پادشاهان فرانک، ۳۵۰.
 پادشاهان گوت، ۳۴۳.
 پادشاهان نورمان، ۳۵۰.
 پرتستان، ۴۰۷، ۴۱۲، ۴۱۴، ۴۲۹، ۴۳۵.
 پروتستانهای هلند، ۳۸۵.
 پیامبران، ۵۸.
 پیوریتنها، ۴۶۸، ۴۷۸، ۴۸۳، ۶۰۵.
 تاتار، ۱۷۳، ۱۷۵، ۲۲۴، ۵۳۷.
 ترکان، ۴۵، ۱۷۵، ۵۳۶، ۶۱۹.
 ترکان عثمانی، ۳۳۸.
 تروبادورها، ۳۵۰.
 تروبادورهای فرانسه، ۴۰۸.
 تزارهای روسیه، ۶۱۹.
 تصوف اسلامی، ۵۱۹.
 تیموری، ۷۲۴.
 تیموریان، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۶۹.
 جادوگران، ۵۸.
 جماعت ژزوئیت، ۳۸۹.
 جن، ۹۲.
 حکماء اسکولاستیک، ۳۴۶، ۳۹۲.
 حکماء الهی، ۷۰۴.
 حکماء روم، ۴۰۰.
 حکماء یونان، ۹، ۱۰، ۱۴۷، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۸۳، ۱۸۸، ۲۴۵، ۳۴۲، ۳۴۴، ۴۰۰، ۶۵۶.

امپراطوران ژرمنی، ۳۷۱.
 امراء بابریه، ۲۵۷.
 امراء زند، ۶۲۱.
 امراء قزلباش، ۲۵۴.
 امراء و سلاطین افشار، ۲۶۶.
 امریکائی‌ان، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۴، ۵۳۳، ۶۹۸.
 اموی ← بنی‌امیه.
 امیران بخارا، ۵۳۷.
 امیران محلی اتریش، ۴۰۹.
 انبیاء، ۳۴۳، ۶۳۳.
 انبیاء اسرائیل، ۳۴۴.
 انبیاء تورات، ۳۵۷.
 انجمن بیسه، ۴۲۵.
 اهل دیانت، ۵۳.
 اهل ذوق و هنر، ۵۳.
 اهل عرفان ← صوفیه.
 اهل مدرسه، ۳۱۱.
 اهل وجد و حال، ۲۸۰.
 ایتالیاییها، ۳۷۴.
 ایرانیان، ۹۰، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۵۳۵، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۳۹، ۶۴۲، ۶۴۴، ۶۴۵.
 ایرانیها ← ایرانیان.
 ائمه شیعه، ۲۵۴.
 بابیه، ۶۲۶، ۶۳۵.
 بارونها، ۴۰۵، ۴۰۶.
 بازرگانان مسکو، ۵۴۷.
 بالاسری، ۶۲۶.
 برادران سراپیون، ۵۹۵.
 برمکیان، ۱۹۴، ۷۲۷.
 بنی‌امیه، ۶، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۵۰، ۳۸۴، ۳۸۵.
 بنی‌عباس، ← عباسیان.

خاقانیان، ۱۹۷.
 خاندان بوربون، ۳۸۶، ۳۹۹.
 خاندان بیگدلی، ۲۶۶.
 خاندان رمانوف، ۵۳۵.
 خاندان ساکسونی، ۳۳۷.
 خاندان مدیچی، ۳۷۱.
 خانوادۀ هابسبورگ، ۴۰۷.
 خلفاء آل عثمان، ۱۷۵.
 خلفاء اندلس، ۱۶۳.
 خلفاء شام، ۱۳۹.
 خلفای راشدین، ۱۳۸.
 خوارج، ۱۴۰.
 خوارج عراق، ۱۴۰.
 خوارزمشاهیان، ۱۹۵، ۲۰۳، ۷۲۵.

درام نویسان یونان، ۲۲۰.
 دکابریست ها، ۵۴۵.
 دوکها، ۴۰۵.
 دومی نیکن، ۳۵۷.
 دیلمیان، ۱۵۵.
 دین زرتشت ← زرتشت.

راپسودهای یونانی، ۱۴۳.
 راهبان بنه دیکتن، ۳۹۹.
 ربیع، ۹۱.
 رماتیک های هایدلبرگ، ۴۳۰.
 رومانوف، ۵۳۶.
 رومی ← رومیان.

رومیان، ۳۰۳، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵،
 ۳۱۷، ۳۲۴، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۴۴،
 ۳۸۲، ۳۹۲، ۴۴۳، ۴۸۰، ۵۸۲.

زرتشت، ۱۸۱، ۶۲۶.
 زنادقه، ۱۶۱، ۱۶۵.

زنادقه آلبی ژن، ۳۳۸.
 زند، قبیله ۶۱۹.
 زندیه، ۶۳۱.
 ژمن، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۹.

ساسانی ← ساسانیان
 ساسانیان، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴،
 ۱۸۵، ۷۲۸.
 ساکسونها، ۳۳۵، ۳۳۶.
 سامانی، ۷۲۷.
 سامانیان، ۱۸۵، ۷۲۵، ۷۲۶.
 سرخ پوستان، ۵۱۴.
 سفیدپوستان، ۵۱۴.
 سلاجقه، ۱۹۵، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۷،
 ۲۱۱، ۲۱۹، ۶۲۰، ۶۶۱، ۷۲۵.
 سلاطین صفوی، ۲۵۴، ۲۵۵.
 سلاطین و امراء سلجوقی ← سلاجقه.
 سلجوقی ← سلاجقه.
 سلسله کاپسین، ۳۳۶.
 سلفیه، ۶۱۷، ۶۱۸.
 سنی، ۹۱.
 سوفسطائیان، ۲۶.

شاعران جاهلی، ۱۴۵.
 شاهان هخامنشی، ۱۸۱.
 شاهزادگان و سلاطین قاجار، ۲۶۸.
 شروانشاهان، ۵۳۷.
 شعرای عجم، ۲۵۰.
 شعرای عرب، ۲۴۵.
 شعوبیان، ۹۰، ۱۸۲.
 شعوبیه ← شعوبیان.
 شکاکان ← ۲۶.
 شوالیه ها، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۸.
 شوالیه های قرون وسطی، ۴۲۸.
 شیخی، ۶۲۶.

فرانسویها، ۱۷۵، ۴۱۳، ۴۷۸، ۴۸۰، ۴۸۱.

فرانک، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۹، ۳۴۵.

فرانکونی، ۳۳۷.

فرنگیها، ۶۳۶.

فقهاء حنفی، ۲۵۳.

فقهاء شیعه، ۲۵۶.

فلاسفه یونان، ۱۵۲.

قاجار، ۲۶۷، ۶۱۷، ۶۱۹، ۶۲۰.

۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷.

۶۲۸، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۵.

۶۵۸، ۶۶۱.

قاجاریه ← قاجار

قبایل بربر، ۳۳۵.

قبایل ژرمن، ۳۳۵.

قحطانی، ۹۱.

قدماء یونان، ۳۲۲.

قریش، ۹۱، ۱۳۹.

قوم اسلاو، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۵۰.

قوم روس، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۴۲، ۵۴۴.

قوم هندو، ۲۷۷.

قوم یونانی، ۲۷۶، ۳۳۴.

قوم یهود، ۳۳۴، ۳۴۳.

قهرمانان قدیم یونان، ۲۷۹.

کاتولیک، ۳۸۵، ۴۰۷، ۴۱۲، ۴۱۴.

۴۲۹، ۴۷۹.

کارولنرینها، ۳۳۶.

کاهنان، ۵۸، ۲۸۰.

کشیشان پیوریتن، ۵۰۷.

کهان، ۹۱.

کهان اعراب جاهلی، ۹۱.

گروه چهل و هفت، ۵۹۴.

شیخیه، ۶۲۹.

شیعه، ۹۱، ۲۵۴.

صحابه رسول، ۱۴۵.

صفاری، ۱۸۶.

صفوی، ۲۵۴، ۲۶۱، ۲۶۹، ۶۲۱، ۶۲۵.

۶۳۱، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶.

صوفیان ← صوفیه

صوفیه، ۳۷، ۵۸، ۶۷، ۲۱۱، ۲۱۲.

۲۵۱، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۶، ۲۵۷.

۲۷۱، ۳۸۷، ۴۵۸، ۶۲۱، ۶۲۵.

۶۲۷، ۶۵۴، ۶۵۵.

طی، ۱۵۴.

عباسی ← عباسیان

عباسیان، ۳۹، ۱۴۲، ۱۴۷، ۴۳۱.

عبرانیان، ۳۴۴.

عجم، ۲۰۶، ۲۴۵، ۲۵۰، ۲۷۰.

عدناتی، ۹۱.

عرب، ۷۴، ۹۱، ۹۸، ۹۹، ۱۱۴.

۱۱۶، ۱۴۸، ۱۵۲، ۱۶۱، ۱۶۵.

۱۷۳، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۲، ۱۸۶.

۲۰۲، ۲۰۶، ۲۴۵، ۲۵۰، ۲۷۰.

۳۸۵، ۵۸۲، ۵۸۳.

عرفا، ۵۳، ۴۵۸، ۶۳۱.

عرفان هندی، ۵۱۹.

عقاریت و جن، ۹۲.

علماء ایران، ۱۸۳.

غزنوی، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷.

غلامان یونانی، ۳۱۶.

ملت روم ← رومیان.
ملوك حیره، ۹۰.
ملوك عرب، ۲۰۲.
ممالیک غوریه، ۲۳۹.
الموحدين، ۳۸۴.
موبدان، ۱۸۴.
مؤمنان مسیحی، ۴۹۷.
میرزایان هرات، ۵۳۷.

نازیها، ۵۹۳.
نرمانها، ۳۳۶.
نسطوریان بغداد، ۱۵۱.
نصاری، ۳۸۷.
نقادان روم، ۳۱۵.
نویسندگان ایران، ۱۱۴.
نویسندگان رومی، ۳۱۱.

وحشیهای خوب، ۵۰۷.

هنود، ۲۵۶، ۵۴۲.

یانکیها، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۱۳، ۵۳۳.
یونانیها، ۶، ۴۵، ۵۳، ۱۲۹، ۱۳۰،
۱۵۰، ۱۷۲، ۲۲۰، ۲۴۵، ۲۴۶،
۲۷۵، ۲۸۵، ۲۸۹، ۳۰۳، ۳۱۴،
۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۹، ۳۴۴، ۴۲۰،
۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۷، ۴۳۳، ۴۳۶،
۴۳۷، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۸۰، ۶۷۶،
یهود، ۳۳۳، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۸۳، ۳۸۴،
۳۸۷، ۳۸۸، ۴۱۱.
یهودی، ۴۳۲.

گوت، ۳۳۵، ۳۸۴.
گوتها، ۳۴۲.

لمباردها، ۳۳۵.
لوئیها، ۷۱۱.
لوطی، ۶۳۳.

مانویان، ۱۸۱.
متألهان، ۳۴۲.

متکلمان، ۱۴۸، ۱۵۰.

متکلمین اسلامی، ۱۴۷.

مدیچی، ۳۵۷.

المرباطین، ۳۸۴.

مروونترین، ۳۳۶.

مسلمان ← مسلمانان

مسلمانان، ۳۹، ۴۱، ۱۳۸، ۱۴۹،

۱۶۵، ۱۶۶، ۱۷۳، ۱۸۳، ۳۸۳،

۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۷، ۳۸۸، ۷۶۱،

مسلمین ← مسلمانان.

مسلمین انداس، ۳۸۳.

مسیحی، ۳۴۴، ۳۸۳، ۳۸۴.

مسیحیان ← مسیحی.

مسیحیان اسپانیا، ۳۸۷.

مشائیان، ۲۹۹، ۳۱۹.

مشایخ صوفیه، ۹، ۲۵۲.

مصریها، ۱۷۷.

مضر، ۹۱.

مضری وعدنانی، ۹۱.

معتزله، ۱۴۷، ۱۴۸.

مغول، ۲۲۴، ۲۴۷، ۲۷۳، ۶۱۹،

۷۲۵، ۶۶۱.

مغول هند، ۵۳۷.

ملت ایتالیا، ۳۸۰.

ملت روس، ۵۵۴.

از گزیده مباحث

ادب مزدیستان، ۶۵۸.
 ادب ملی روسیه، ۵۳۸.
 ادب و فرهنگ اسپانیا، ۴۰۴.
 ادب و فرهنگ رومی، ۳۵۹.
 ادب و فرهنگ یونانی، ۳۲۳، ۳۵۹.
 ادبیات آلمانی، ۴۱۳، ۴۲۳، ۴۳۲، ۴۵۲،
 ۵۱۳، ۵۷۶، ۵۸۷، ۵۸۸.
 ادبیات اروپا، ۳۹۳.
 ادبیات اسپانیا، ۳۸۸، ۳۸۹، ۵۷۶.
 ادبیات اسکانندیناوی، ۵۷۶.
 ادبیات امریکا ← ادبیات در امریکا.
 ادبیات امریکائی ← ادبیات در امریکا.
 ادبیات انگلیسی، ۴۶۲، ۴۷۴، ۴۷۸،
 ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۹۱، ۴۹۳، ۵۰۷.
 ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۶۶، ۵۶۸، ۵۷۶.
 ادبیات ایتالیا، ۳۶۹، ۳۷۱، ۳۸۸، ۳۸۹،
 ۴۳۵، ۵۷۶، ۵۸۴.
 ادبیات ایران، ۲۵۱، ۶۱۷، ۶۴۱، ۶۵۵،
 ادبیات در امریکا، ۵۰۸، ۵۱۲، ۵۱۸،
 ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۵، ۵۲۸،
 ۵۳۱، ۵۹۸.
 ادبیات دیوانی، ۶۲۸.
 ادبیات روسیه، ۵۳۵، ۵۳۷، ۵۴۶،
 ۵۴۹، ۵۵۲، ۵۵۴، ۵۵۶، ۵۵۷،
 ۵۶۰.
 ادبیات روم، ۴۵۵.

آئین پیوریتن، ۶۶۸.
 آئین زرتشت، ۳۵۹.
 آئین شرك، ۴۵۳.
 آئین کاتولیک، ۴۶۴.
 آئین کنفوسیوس، ۵۱۹.
 آئین لوتر، ۴۰۵، ۴۰۷.
 آئین مسیح، ۴۱۱، ۴۴۲، ۴۵۲، ۴۵۳،
 ۵۳۷.
 آباء کلیسا، ۳۴۰.
 آراء سقراط، ۳۱۸.
 اتحاد اسلام، ۶۳۵.
 اتحاد مقدس، ۵۴۴.
 اتحادیه راین، ۴۰۶.
 اتحادیه شوابن، ۴۰۶.
 اتحادیه هانزا، ۴۰۶، ۴۱۵.
 ادب آلمانی، ۳۳۴، ۵۱۹، ۵۹۴.
 ادب اروپائی، ۶۵۵.
 ادب اسپانیائی، ۳۳۴.
 ادب اسکندریه، ۳۰۰.
 ادب روم، ۶۶۷.
 ادب روسیه، ۵۳۹، ۵۵۲، ۵۵۳.
 ادب عرب، ۱۶۳.
 ادب قدیم ایران، ۶۶۰.

- ادبیات رمانتیک روسیه، ۵۴۲.
- ادبیات سانسکریت، ۴۲۹، ۴۳۱.
- ادبیات عامیانه روس، ۵۳۶.
- ادبیات عهد قاجاریه.
- ادبیات فرانسه، ۳۶۳، ۳۸۸، ۳۸۹، ۴۳۵، ۴۴۸، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۷۸.
- ۴۸۴، ۵۷۲، ۵۷۶، ۵۷۷.
- ادبیات فرانسه در قرون وسطی، ۴۵۹.
- ادبیات قدیم لاتین، ۳۱۶، ۳۲۳.
- ادبیات قوم رومی، ۳۱۲.
- ادبیات کلاسیک، ۳۷۲.
- ادبیات کلاسیک یونانی و لاتینی، ۴۸۴.
- ادبیات گذشته ایران، ۶۳۸.
- ادبیات لاتینی، ۳۱۳، ۳۱۵، ۳۹۰.
- ادبیات یونان، ۱۱۹، ۲۷۷، ۲۹۵، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۷.
- ۳۱۵، ۴۵۵.
- ادب یونان، ۶۶۷.
- اروپای روشنگری، ۵۰۸.
- اشعارابی تمام، ۹۸.
- اشعار دراماتیک، ۳۲۰.
- اصل مانرو، ۵۱۰.
- انجمن ادبی ایران، ۶۴۵، ۶۴۶.
- انجمن ادبی دانشکده، ۶۴۱.
- انجمن پلیتاد — مکتب پلیتاد.
- انجمن حکیم نظامی، ۶۴۶.
- انجمن فلسفی فیلادلفیا، ۵۱۱.
- انقلاب ادبی، ۶۴۵.
- انقلاب اکتبر روسیه، ۵۹۴.
- انقلاب بورژوائی انگلستان، ۴۷۳.
- انقلاب فرانسه — انقلاب کبیر فرانسه.
- انقلاب کبیر فرانسه، ۴۵۲، ۴۹۱، ۵۷۴.
- ۶۱۹، ۶۲۳، ۶۲۴.
- انقلاب مشروطه، ۶۳۴، ۶۳۸، ۶۳۹.
- ۶۲۱، ۶۲۴.
- اوفلیا، ۶۹۲.
- اهرام مصر، ۱۴، ۶۲۳.
- بازگشت ادبی، ۶۲۷.
- بانی فلسفه تاریخ، ۳۶۸.
- بنیاد تأثیر ایتالیا، ۳۸۲.
- بهترین منتقد انگلیسی در قرن نوزدهم، ۴۹۵.
- تأثیر آشیل، ۱۱۸.
- تأثیر دوره کلاسیک فرانسه، ۱۱۸.
- تأثیر راسین، ۱۱۸.
- تأثیر یونان، ۱۱۸.
- تأثیر یونان قدیم، ۱۱۸.
- تاریخ ادبیات انگلیس، ۶۸۱.
- تاریخ ادبیات فرانسه، ۴۶۴.
- تاریخ انگلستان، ۴۹۹.
- تاریخ دولت روس، ۵۴۱.
- تاریخ عصر حافظ، ۶۶۱.
- تاریخ و تمدن روسیه، ۵۳۸.
- تراژدی راسین، ۶۹.
- ترانه‌ها و قصه‌های عامیانه، ۴۲۸.
- ترانه‌های استادان، ۴۰۹.
- ترانه‌های عامیانه، ۴۰۹.
- ترانه‌های عربی اندلسی، ۴۰۹.
- ترانه‌های عشقی، ۴۰۸.
- تطور انواع در ادبیات، ۷۱.
- تعلیم مانی، ۳۴۱.
- تعلیم مسیحی، ۳۴۸.
- تمدن و فرهنگ یونانی، ۳۱۲، ۳۱۳.
- جایزه ادبی نوبل، ۳۸۰.
- جایزه پولیتزر، ۶۰۵.
- جمعیت فابیان، ۴۹۷.
- جنگ انفصال، ۵۱۰.
- جنگ اول — جنگ اول جهانی
- جنگ اول جهانی، ۴۵۴، ۵۷۰، ۵۸۶.
- ۵۷۲، ۵۹۸، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۴۰.
- ۶۴۶.
- جنگ جمل، ۱۳۸.

رخش، ۲۰۸. رستم، ۱۸۷، ۱۹۳، ۲۱۸، ۴۰۸، ۵۳۵.
 رمانتسم فرانسه، ۴۰۱.
 رمانتیکهای جوان، ۴۲۸.
 رمان فرانسه، ۴۵۴.
 زبان انگلیسی، ۴۸۹.
 زبان پاك، ۶۵۴.
 زبان پهلوی، ۶۵۸.
 زبان عبری، ۴۱۱.
 زبان کاتالان، ۳۸۳.
 زبان لاتین، ۳۲۲، ۳۳۲، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۳، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰.
 زبان و ادب عبری، ۳۱۱.
 زبان یونانی، ۳۲۲، ۳۲۳.
 سابقه ادبیات امریکا، ۵۰۷.
 سخن ناصر خسرو، ۲۱۱.
 سرزمین فرصتها، ۵۰۷.
 سلاونیک، ۵۳۹.
 شانسون دورولان، ۳۳۴.
 شب‌دیز، ۲۰۸.
 شعر جاهلی، ۱۳۶.
 شعر ذوالرمله، ۱۴۲.
 شعر روسیه، ۵۴۹، ۵۵۰.
 شعر عامیانه ایتالیایی، ۳۸۲.
 شعر قدیم ایران، ۶۵۷.
 شیطان، ۴۰، ۵۳.
 شیوه شک دستوری دکارت، ۳۸۲.
 شیوه نقد تاریخی، ۳۸۱، ۳۸۲.
 طنز ولتر، ۱۶۲.

جنگ دوم ← جنگ دوم جهانی.
 جنگ دوم جهانی، ۵۷۲، ۵۷۶، ۵۹۳، ۶۰۶.
 جنگهای ایران و روسیه، ۶۲۱.
 جنگهای داخلی اسپانیا، ۵۷۲، ۵۸۰، ۵۸۳.
 جنگهای قفقاز، ۶۳۵.
 جنگهای کریمه، ۵۴۵.
 حزب نازی، ۵۹۳.
 حفريات هرکولانوم و پمپئی، ۴۲۱.
 حکمت ایبقوری، ۴۳۱.
 حکمت اسکولاستیک، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۴۳، ۳۴۷، ۳۴۸.
 حکمت اسلامی، ۳۳۴.
 حکمت انبیاء، ۳۴۳.
 حکمت نوافلاطونی، ۳۳۴.
 حکمت یونانی، ۳۵۱.
 حکمت یهود، ۳۳۴.
 حماسه هندوان، ۴۳۱.
 داستان نویسی روس، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۹.
 داستانهای عامیانه روس، ۵۳۶.
 درام شکسپیر، ۴۲۴.
 درام یونانی، ۴۲۴.
 دوران پهلوی، ۶۵۴.
 دوران رمانتیک، ۴۹۱.
 دوران طلایی ادبیات اسپانیا، ۳۹۳.
 دوره اسلام، ۱۱۹.
 دنیای اسلام، ۳۵۱.
 دنیای غرب، ۳۳۱، ۳۳۴.
 دیوار چین، ۵۵۳.
 رایشتاگ، ۴۰۷.

طوفان و طغیان، نهضت، ۴۲۶، ۴۳۱.

عصر ویکتوریا، ۴۹۷، ۵۰۵.

عقل مطلق، ۶۶۹، ۶۷۰.

عهد آباء کلیسا، ۳۳۹.

عهد اسکولاستیک، ۳۳۹، ۳۴۶، ۳۴۷.

عهد مشروطه، ۶۴۱.

عهد نامه ترکمانچای، ۶۱۸، ۶۲۰، ۶۲۲، ۶۳۵.

عهد نامه گلستان، ۶۳۵.

فرمان زرین، ۴۰۶.

فرهنگ آلمان، ۵۹۳.

فرهنگ اروپای غربی، ۳۳۱.

فرهنگ انگلستان، ۴۶۸.

فرهنگ اهل شرك، ۳۴۳.

فرهنگ پرولقاریا، ۵۹۶.

فرهنگ تورات، ۳۴۱.

فرهنگ روسیه، ۵۳۶، ۵۳۷.

فرهنگ ژرمنی، ۳۳۳.

فرهنگ عصر الیزابت، ۴۶۸.

فرهنگ عصر ویکتوریا، ۵۰۴.

فرهنگ فرانسه، ۴۲۳.

فرهنگ لاتینی، ۳۸۹.

فرهنگ و تمدن سریانی، ۳۲۸.

فرهنگ یونانی، ۳۲۸، ۳۴۰، ۳۴۱.

۳۴۳، ۳۴۴، ۳۸۹.

فرهنگ یهود، ۳۴۴.

فلاسفه عهد روشنگری، ۴۴۸.

فلسفه ارسطو، ۳۶۲.

فلسفه افلاطون، ۳۳۴.

فلسفه باستانی شعر، ۳۹۶.

فلسفه رمانتیک آلمان، ۴۹۸.

فلسفه مسیحی، ۳۴۸.

فلسفه نوافلاطون، ۳۴۱.

فلسفه هگل، ۳۷۸.

فلسفه یونان، ۳۳۴.

قرن اگوست، ۳۱۳.

قضیه رژی، ۶۲۱.

قیام پوگاچف، ۵۴۰.

کاپیتولاسیون، ۶۲۲.

کتب ارسطو، ۱۵۰.

کمدی پردازان اسپانیائی، ۳۹۸.

کنگره وین، ۵۴۴.

لاسگوی ها، ۲۴۶.

مثل افلاطونی، ۳۰۹.

مجالس ثعلب، ۱۵۰.

مدینه فاضله، ۳۶۶.

مضامین متنبی، ۹۸.

مکتب اسکندریه، ۳۱۶.

مکتب پاراناس، ۴۵۵، ۴۵۶، ۵۶۷.

مکتب پلئیداد، ۴۳۵، ۴۳۷، ۴۴۱.

مکتب رمانتیک، ۴۰۱.

مکتب رمانتیک اروپائی، ۳۹۵.

مکتب رمزگرانی، ۴۵۷، ۴۵۸.

مکتب طبیعت گرانی، ۴۵۶.

مکتب عرفانی اسپانیا، ۳۹۳.

مکتب کلاسیک نو، ۴۰۱.

مکتب کمدی اسپانیائی، ۳۹۸.

مکتب گونگورا، ۳۹۳.

نقادان کلاسیک فرانسه، ۴۲۲.

نقد ادبی اروپا، ۳۶۳.

نقد ادبی امریکا، ۵۲۲.

- | | |
|---------------------------------|------------------------------------|
| نیبلونگن، ۴۳۱. | نقد ادبی در انگلستان، ۴۹۹. |
| ویژگی عمده ادبیات اسپانیا، ۳۸۳. | نقد ادبی در ایتالیا، ۳۶۷. |
| هفت اختران پروین ← مکتب پلثیاد. | نقد ادبی فرانسه، ۴۳۷. |
| هنر آپولونی، ۴۳۲، ۴۳۳. | نقد تاریخی، ۳۶۸. |
| هنر دیونیزوسی، ۴۳۲. | نقد لاکمان، ۹۷. |
| هواخواهان هنرپیش ازرافائل، ۴۹۸. | نمایش پوچی، ۶۱۴. |
| یسوعی، ۱۷۶. | نهضت تحریم تنباکو، ۶۲۱. |
| | نهضت رستاخیز ایتالیا، ۳۷۷. |
| | نهضت رمانتیک در فرانسه، ۴۵۲. |
| | نهضت طوفان و طغیان، ۴۲۲، ۴۲۴، ۴۲۵. |
| | نهضت فرقه بابیه، ۶۳۵. |
| | نهضت مشروطه ← انقلاب مشروطه. |

گزیده اعلام لاتینی

Abélard
Abercrombie
Ackermann
Aeschylus
Alain, E. C.
Alfieri
Alfonso de la Torre
Anderson, Sherwood
Apollinaire, G.
Archilochus
Ariosto
Aristarchus
Aristophanes
Arnold, Matthew

Babbitt, Irving
Baldensperger, F.
Baretti, G.
Bartoli, A.
Baudelaire, Ch.
Bayle, P.
Bede
Belinsky, V. G.
Benda, J.
Beni, Paolo

Benjonson
Berni, F.
Blackmur, R. P.
Blake
Boccacio
Boccolini, T.
Bodmer, J. J.
Boethius
Boileau
Bourget, P.
Bradley, A. C.
Brahm, O.
Brayant, W. C.
Breitinger, J.
Bremond, H.
Breton, A.
Brooks, Van Wyck
Brunetière, F.
Bruni, L.
Browning, E.
Browning, R.
Bürger, G. A.
Burke, E.
Burke, Kenneth
Butler, s

Calderón de la Barca	Empson, W.
Campion, Th.	Ermatinger, E.
Camus, A.	Euripides
Carducci, G.	Faguet, E.
Carlyle	Falkner, W.
Cassiodorus	Farrell, J. T.
Castelvetro	Fet, A.
Cervantes, M.	Flaubert, G.
Chateaubriand	Fletcher, G.
Chernyshevsky, N. G.	Fletcher, J.
Chesterton, G. K.	Foerster, N.
Cinthio, Gerald	Fontenelle
Coleridge	Forster, E. M.
Collier, J.	Foscolo, Ugo.
Corneille, P.	Franklin, B.
Copper, J. Fenimore	Frazer, J. G.
Crane, R. S.	Freneau
Croce, B.	Freytag, G.
	Fromentin
D'ancona, A.	
Daniello	Ganivet
D'annunzio	Garcilaso De La Vega
D'aubignac	Gentile, G.
Demetrius	George, S.
Dennis, J.	Giraudoux, J.
De Quincy	Goldoni
De Sanctis	Góngora
Dionysius	González, F. F.
Dobrolyubov, N. A.	Görres, J. Von
Dostoyevsky	Gosson, S.
Du Bellay	Gottfried
Du Bos	Gottsched, J. Ch.
Dryden, J.	Gozzi, G.
	Gregory
Eichendorff	
Eliot, T. S.	Hamann, J. G.
Emerson, R. W.	Harris, J.

Hart,
 Hawthorne
 Hazlitt, w.
 Herder, J. G.
 Herington
 Hicks, G.
 Hofmannstahl
 Holz, Arno
 Horace
 Howells, w. D.
 Huch, Ricarda
 Hulme, I. E.
 Hunt, Leigh

 Ibanez, Blasco
 Ibsen
 Isidore
 Isocrates

 Jaloux, E.
 Jefferson
 Jerome, St.
 Joyce, J.
 Juan de Valdés
 Jung, C. G.

 Karamzin, N. M.
 Kerr, A.
 Klinger
 Klopstock, F. G.
 Knapp, S. Lorenzo
 Korff, H. A.

 La Bruyère
 La Fontaine

La Harpe
 La Motte, A. H.
 Lamb
 Lang, Andrew
 Landor, W. S.
 Lanson, G.
 Larbaud, V.
 Lasserre, P.
 Lawrence, D. H.
 Lemaitre, J.
 Leopardi, G.
 Lessing, G. E.
 Livy
 Lomonosov, M. V.
 Longfellow
 Longinus
 Lope de Vega
 Lowell
 Lucretius
 Lucan
 Lucian
 Lull, Raymond
 Lunacharsky

 Mac Leish
 Maïakovsky
 Malherbe
 Mallarmé, S.
 Malraux, A.
 Mansfield, K.
 Manzoni, A.
 Marmontel
 Maurras, Ch.
 Mazzini, G.
 Melville
 Mencken, H. L.
 Menendez y Pelayo
 Mikhaylovsky, N. K.

Minturno	Prezzolini, G.
Montaigne	Proust, M.
Montherlant	Pushkin, A. S.
Montesquieu	
Moore, Th.	
More, P. E.	Quiller-Couch, A.
Muratori, L. A.	Quintilian
Murray, J. M.	
Nadler	Rabelais
Nebrija, A.	Raleigh, W.
Nietzsche, F.	Ransom, J. C.
Nisard, Desiré	Read, H.
Norris, F.	Remy de Gourmont
Novalis	Renan, E.
	Richards, I. A.
	Richardson, J.
	Riccoboni
Opitz, M.	Rilke, R. M.
Ortega, J.	Rimbaud
Otfrid	Rivière, J.
	Robertello,
	Ronsard
Paine, T.	Rousseau, J. J.
Papini, G.	Rousseaux, A.
Pater, Walter	Rückert, F.
Péguy, Ch.	Ruskin, J.
Pellico, S.	Rymer, Th.
Perrault, Ch.	
Petrarca, F.	
Petronius	Sachs, H.
Pindare	Sainte-Beuve
Pisarev, D. I.	Saint-Marc Girardin
Plaute	Saintsbury, G.
Pliny	Salacrou
Poe, E. A.	Santayana, G.
Poliziano, A.	Savonarola
Pope, A.	Scaligero
Pound, E.	Schelling

Scherer, W.
 Schiller, F.
 Schlegel
 Schulz
 Shaftesbury
 Shakespeare
 Shaw, G. B.
 Seneca
 Sidney, Ph.
 Simonides
 Solovyev, E. A.
 Spencer, H.
 Spender, S.
 Spenser, E.
 Spingarn, J. E.
 Staël, Mme. de
 Stapel, W.
 Stedman
 Stilo, L. I.
 Suarès, A.
 Suetonius
 Swift, J.
 Sylvester

 Tacitus
 Taine, H.
 Tasso
 Tate, Allen
 Tennyson, A.
 Tertullian
 Theophrastus
 Thibaudet, A.
 Thoreau
 Thucydides
 Tirso de Molina
 Tite-Live
 Tolstoy, L. N.

Trissino

 Unamuno

 Valera, J.
 Valéry, P.
 Van Tieghem
 Varchi

 Varro, M. T.
 Vauquelin, J.
 Vercors
 Verlaine
 Vico, G. B.
 Vida
 Villemin
 Vives, L.

 Wagner, R.
 Warton, Th.
 Webb, D.
 Wells, H. G.
 Wharton
 Whipple, E. P.
 Whitman, W.
 Wilde, O.
 Wilson, E.
 Winckelmann, J. J.
 Wordsworth
 Woolf, Virginia

Zabarella

Zelinsky

Zenodotus=Zenodote

Zhukovsky, V. A.

Zoïlus

Zola, E.

Xenophanes

Yeats

نه شرقی، نه غربی - انسانی
دکتر عبدالحسین زرین کوب

نه شرقی، نه غربی - انسانی اثری ارزشمند است از محققى که در زمینه علوم انسانی، ادبیات و معارف اسلامی صاحب نظر است. مطالب کتاب شامل ۷ بخش است، از این قرار: ۱ - ایران در آینه تاریخ. ۲ - دین و فلسفه. ۳ - زبان و فرهنگ ایران. ۴ - اندیشه ها و یادداشتها. ۵ - بررسی چند کتاب تاریخ. ۶ - از اساطیر و فرهنگ عامه. ۷ - روایات و صحنه ها.

دکتر زرین کوب در نوشته های خود مقام شامخ انسانی را می ستاید و خواننده را دعوت به کسب اعتلای روح انسان دوستی می کند.

در مقاله نه شرقی، نه غربی - انسانی می خوانیم که: «در آمیختگی تمدن و تفکر شرقی و غربی از طریق تداخل و توارد یا حتی تقلید و یا صرفاً تأثیر متقابل آن دو، منتج از پویایی زندگی بشری است و غیر قابل پرهیز. پس در این بهرم گیریهای فرهنگی، اگر از روی شعور اجتماعی باشد، جای هیچ وحشتی باقی نیست.» در این مقاله نویسنده ضمن بررسی ژرف اندیشه های ویژگیهای فرهنگ بورژوازی غرب را بیان می کند و پایان سیر آن را به فرهنگ بن بست نیهیلیسم یادآور می شود.

«انسان از نظر تاریخی برای رسیدن به حقیقت با واقعیت مبارزه می کند و این مبارزه در واقع جزئی از انقلاب دایمی انسان، برای رسیدن به مفاهیم تازه ای از وجود و هستی خود است.»

بامداد اسلام

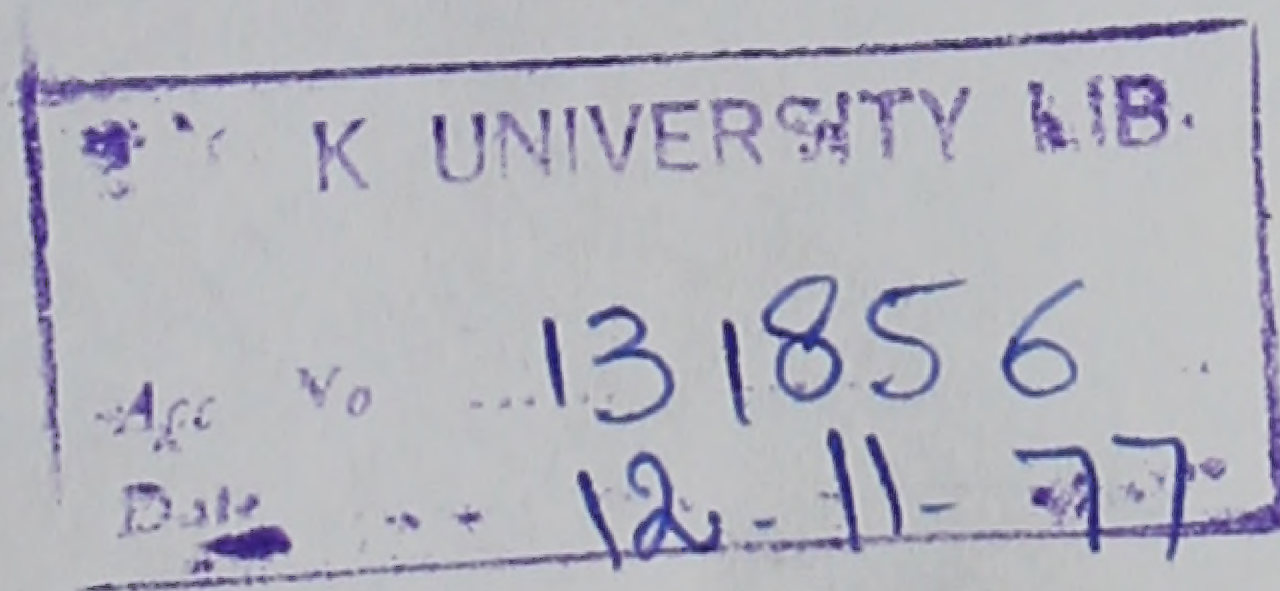
دکتر عبدالحسین زرین کوب

داستانی شکوهمند بر مبنای تحقیقی سترگ، از ماجرای بامداد اسلام و توسعه شگفت‌انگیز دینی بزرگ که در روشنی تاریخ به وجود آمد و با همه جوانی بر بسیاری از آئینهای کهن برتری یافت و آئینی راستین شد بر مردان حق و انسانهای تاریخ ساز.

بامداد اسلام، در یک نگاه کاربرد حماسه پیامبری است جاودانه که به هنگام برخاست و یک تنه دنیایی را تکان داد. دامنه تحقیقات مؤلف در این کتاب تاجایی اداسه می‌یابد که حماسه بزرگ پیامبر اسلام در یک تراژدی - که اسویان سازندگان و صحنه پردازان آن بودند، از اشاعه بی‌امان خود که حقیقتی بود ناگزیر - فرو نشست - اما نه برای همیشه، بلکه برای مدتی کوتاه. تراژدی بدینگونه بر قلمرو قصه مردان ایمان و پاکبختگان جهان راه یافت که با جاهلیت عرب که مرد حماسه آن را خرد کرده بود در شکل خلافت اسوی باز قدرت گرفت و حماسه بزرگ اسلام را به یک فاجعه کشانید. کتاب که تحقیقی آسان فهم و گیراست، به تشریح و توضیح مسائلی چون: اعراب و کعبه، پیغمبر در مکه، پیغمبر در مدینه، محمد فاتح مکه، پیام محمد و بیماری و مرگ او، یادگار محمد، یاران پیغمبر، دو پیر، شام و اسکندریه، اسلام در ایران، دوره آشوب، درباره علی، کارنامه یزید و... اختصاص یافته و مؤلف با کمک گرفتن از منابع تحقیق مستند و احادیث معتبر اثری پرداخته است شایسته دینی بزرگ و نجاتبخش.

ادش میراث صوفیه
د کتر عبدالحسین زرین کوب

تصوف در ایران سابقه‌ای دیرینه دارد و بر مبنای همین سابقه طولانی است که مکتبی پخته، ساخته و صیقل دیده از آب درآمده و حتی امروزه که مظاهر تمدن و درگیری‌های دنیای ماشین زده مجال پرداختن به مکاتب اعتقادی را نمی‌دهد و برای هر چیز دیگر جز تلاش جا را تنگ کرده، تصوف با تغییر چهره برای عده‌ای - سلاحی شده است مقابله‌گر در برابر بیدادها. د کتر عبدالحسین زرین کوب که از نادر محققین ایران است، توشه سالیان زحمت خود را در راه شناخت تصوف و چند و چون این مکتب اعتقادی، در این مجموعه فراهم آورده است. در این مجموعه مؤلف از آغاز پا به پای صوفیه و پیروان قدیم آن پیش آمده است و مراحل دگرگونی و برخورد آن را با مذاهب، بویژه مذهب اسلام، در دیارهای مسلمان نشین به بحث کشیده است و چهره صوفی راستین را با اعتقاداتش بازسازی کرده است. در این اثر علاوه بر سیر تاریخی تصوف در ایران، تأثیر تصوف و جماعت صوفیه در مظاهر گوناگون زندگی شرقی بازگو شده است و زندگی صوفیان بزرگ با اخباری که راجع به آنها باقی مانده است به رشته تحریر درآمده. چاپ جدید کتاب، نسبت به چاپ قبل افزایش‌هایی دارد که از آن جمله است فصل بزرگ «از میراث صوفیه» که در برگزیده گفته‌های اندیشمندان بزرگ و نام‌آور راجع به صوفی و تصوف و اصطلاحات صوفیانه است.



فهرست سالانه انتشارات خود را منتشر کرده‌ایم.
دوستان کتاب می‌توانند به نشانی «تهران - خیابان سعدی شمالی - بن بست فرهاد - شماره ۲۳۵ - دایره روابط عمومی مؤسسه انتشارات امیرکبیر» با ما مکاتبه کنند تا فهرست را برای ایشان ارسال داریم.

Acc
59419

Call No.....

Date...24.....

Account No.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

DATE LABEL

Acc. No.
59419

Call No.....

Date... 24...

Account No.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The
kept beyond that day.

Call No.....

Date.....

Account No.....

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is kept beyond that day.

